سعيد محمد بكور

تفكيك النص

مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة

مقارنة بين المتنبي وأمل دنقل





تفكيك النص

مقاربة بنوية أسلوبية منفتحة

تفكيك النص

مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة

مقارنة بين المتنبي وأمل دنقل

سعيد محمد بكور



الطبعة الأولى

2013 – 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2365/ 7/ 2012)

811,09

بكور، سعيد محمد

تفكيك النص: مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة/سعيد محمد بكور.- عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

( ) ص.

ر.إ.: (2012/7/2365).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

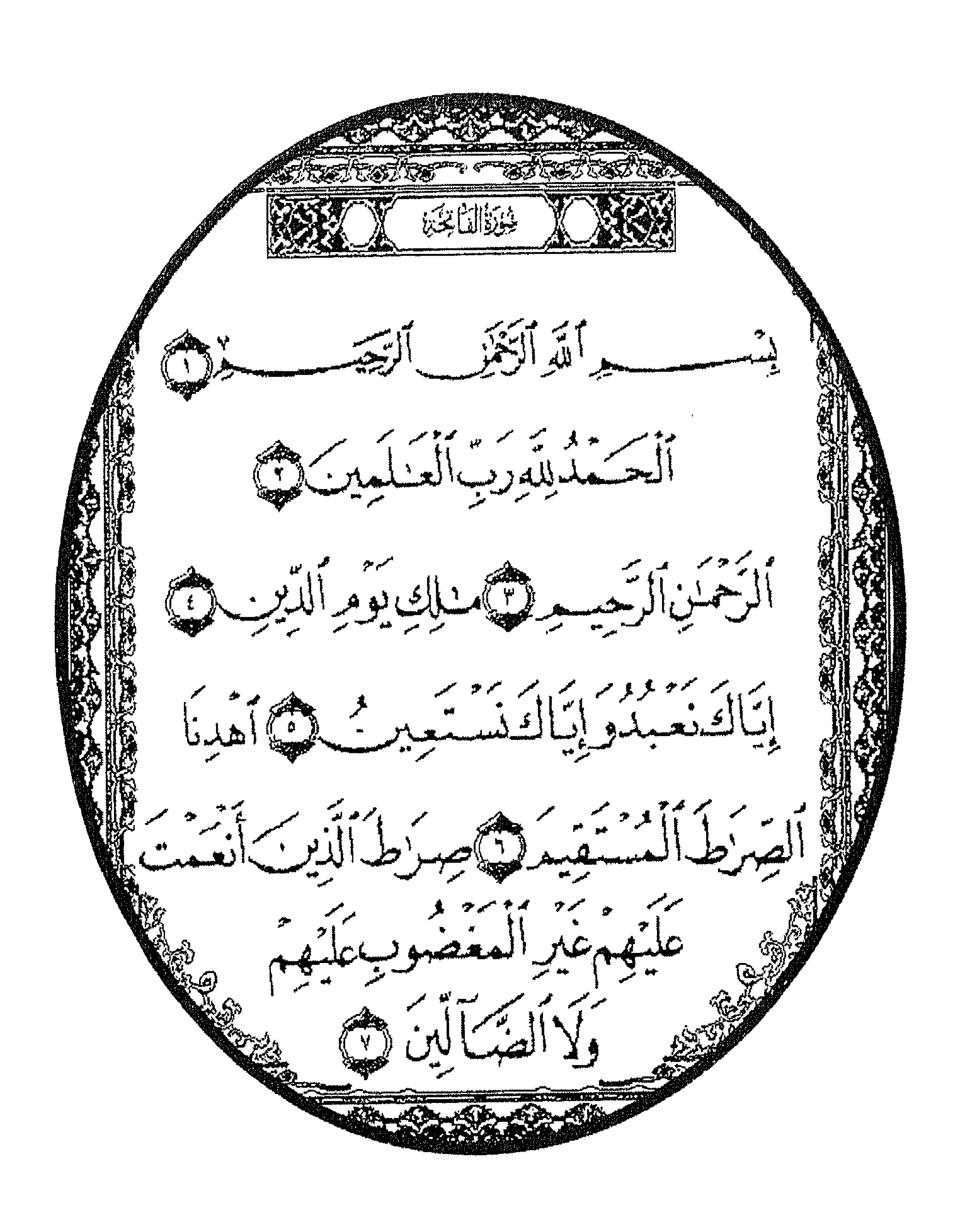
ISBN 978-9957-02-483-3 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ – ٥٣٤٩٤٩٩
ص . ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن

www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة.



سورة الفاتحة

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿١﴾
ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٢﴾
ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴿٣﴾ مَٰلِكِ يَوْمِ ٱلدِّينِ ﴿٤﴾
إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴿٥﴾ ٱهْدِنَا
ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ﴿٦﴾ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنْعَمْتَ
عَلَيْهِمْ غَيْرِ ٱلْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ
وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ﴿٧﴾

إهداء

إلى ينبوعي العطاء المتدفق: والدي الكريمين؛

إلى التي ملأ كوني حبورا وحيوية وأملا: زوجتي المثالية؛

إلى آخر العنقود : المرحة إيمان ؛

إلى روح جدي وجدتي أسكنهما الله فسيح الجنان؛

إلى أساتذتي طرا؛

إلى تلامذتي الأحبة ؛

إلى الطيب بوشتى نسيم؛

المحتويات

مقدمة

إن تناول النص الشعري بالدراسة والتحليل ومقاربته مقاربة تتغيا الكشف عن مظاهر شعريته وتجليات جماليته مغامرة لا تخلو من خطورة واعتياص، نظرا لما يتميز به النص الشعري من زئبقية وتأب على المقاربة، وصعوبة في القبض على دلالاته الحافة وجمالياته المنفلتة الشبيهة بخيوط الشمس الذهبية، زد على ذلك ما يتميز به من خصوصية وفرادة في البناء والتخييل والنظم والتعبير ، ولا شك أن السبيل إلى الخروج من هذه المغامرة والمأزق بنتائج ترضي الدارس وتكشف عن جمالية النص يمر أساسا عبر التسلح بالمنهج القادر على استكناه غوره والكشف عن خبايا شعريته ودفين أدبيته، ويفيد المنهج في تزويد الباحث بالعدة المنهجية الكافية الكفيلة بتشريحه وتفكيكه ؛ تشريحا وتفكيكا يقبض على فنيته وشعريته وروائه، وقد انصب الاهتمام في هذه الدراسة التحليلية على مقاربة قصيدتين شعريتين بينهما نقط التقاء وتقاطعات؛ الثانية تتكئ في فكرتها وبنائها ومنطلقها على الأولى ما يجعل أوجه التقارب بينهما واضحة ؛ والقصيدة الأولى هي دالية المتنبي" عيد بأية حال عدت يا عيد" ذات الغاية الهجائية ، والثانية هي قصيدة أمل دنقل الموسومة ب" من مذكرات المتنبي (في مصر)" ، التي أخلصها كذلك لهجاء من نوع خاص ، وجاءت الدراسة موسومة ب:"تفكيك النص: مقاربة بنوية أسلوبية منفتحة مقارنة (بين المتنبي وأمل دنقل)".

وقد بنيت خطة العمل على مقاربة كل قصيدة على حدة مقاربة تركز على داخلية النص وبنيته وأسلوبه مع الانفتاح بين الفينة والأخرى على ما يمكن أن يضيء ما غمض، ويفتح ما غلق ؛ هكذا كان الاتكاء على المنهجين البنوي ونظيره الأسلوبي اختيارا منهجيا قصد من ورائه الكشف عن خبايا الشعرية ودفائن الجمال وأغوار الأدبية؛ لغة، وبناء، وإيقاعا، وتخييلا ، مع الحرص على المقارنة بين القصيدتين مقارنة يراد بها رصد نقط الالتقاء في الاختيارات الفنية، والدافع، والهدف، والشكل، والمضمون ، دون الخوض في جزئيات التفضيل أو الترجيح إيمانا منا بفشل المقاربة التفضيلية وما يمكن أن تؤدي إليه من أحكام تعسفية قد تدخل الضيم على إحدى القصيدتين.ولقد كانت الدراسة فرصة للوقوف على جماليات كل من القصيدة القديمة ونظيرتها الحديثة ، وطريقة كل واحدة في تناول الموضوعات بما يخدم قصدية صاحبها وغائيته.

وقد بذلنا قصارانا من أجل القيام بتحليل يحيط بشتى جوانب النصين القصية والدنية، ويفتح مغاليقهما العصية، وهكذا أثثنا للدراسة بفصل تمهيدي مبسط يتناول بالتعريف منهجي الدراسة وخصائصهما وطريقة اشتغالهما و كيفية مقاربتهما للنص الشعري، وفيما يخص القصيدة الأولى المكونة للفصل الثاني تركز عملنا على الجانب البلاغي والنحوي والإيقاعي ؛ حيث قمنا بتقسيم القصيدة إلى بنيات دلالية مستقلة وتحليل كل بنية على حدة وربطها بالبنى اللاحقة والسابقة،كما قمنا بالإحاطة بشتى الظواهر المتجلية في القصيدة مع التركيز على مسألة الثنائيات الضدية التي تميز المنهج البنوي،دون إغفال الخيارات الأسلوبية ودورها في كشف دقة الشاعر وبراعته الشعرية ،كما كان لعنصر الإحصاء حضوره ؛ إذ أحصينا الأفعال والأساليب والضمائر لما لذلك من دور في القبض على جمالية القصيدة وكشف اختيارات الشاعر، وبعد عملية التحليل والتشريح كان لا بد من تركيب ما شتته التحليل. أما القصيدة الثانية المكونة للفصل الثالث فقد تركز العمل فيها على الجانب المضموني أكثر من نظيره الشكلي ، ورغم ذلك لم نغفل الجوانب المشكلة لأدبية النص ؛ من إيقاع، وانزياح عن المعيار، وثورة على الجامد والثابت ، وقد تم تقسيم القصيدة إلى بنيات دلالية مع تحليل كل واحدة على حدة،وحرصنا أشد ما يكون الحرص على دراسة مختلف الأساليب على تنوعها،وتطرقنا إلى قضية التناص وتوظيف التراث، وكان طبعيا أن نلم بالجانب الإيقاعي والتخييلي ودورهما في تأثيث القصيدة والسمو بها في مدارج الشعرية ، وفي نهاية المطاف جاء دور التركيب الذي وقفنا فيه على أهم ما فرقه التحليل وناقشنا فيه جملة أمور لها علاقة بالجانبين الشكلي والمضموني.

أما الفصل الرابع فكان مناسبة للمقارنة بين القصيدتين شكلا و مضمونا ، ولم يكن الهدف تغليب كفة قصيدة على أخرى أو ترجيح براعة شاعر على الثاني بقدر ما كان القصد الوقوف على مواطن الائتلاف والاختلاف، والتميز والتفرد وطريقة كل شاعر في معالجة غرض واحد ،وتأثره بالنسق الثقافي والفني العام الذي هو جزء منه. وقد لا نبالغ إذا قلنا إنا لقينا في بحثنا هذا نصبا ونلنا تعبا نظرا للمصاعب التي اعترضتنا ونحن نحاول فك مغاليق النص الشعري الذي له خصوصيته التي جعله عصيا على الاختراق والتشريح إن لم يتسلح الدارس بالعدة المنهجية و الصبر في تتبع النص بيتا بيتا، و بنية بنية ،حتى يظفر بصيد جمالي يشبع شبقه الشعري ونهمه الجمالي . ونسأل الله الذي تعالى في دنوه ودنا في علوه أن يجعل ما خطته أيدينا شفيعا لنا يوم نلقاه، وصلى الله وسلم على نبي الهدى.

الفصل الأول

البنوية والأسلوبية

البنوية والأسلوبية

المفهوم والخصائص وطريقة الإشتغال

• أولاً: البنوية [1] :

البنية في أبسط تعاريفها "كل مكون من ظواهر متماسكة ،يتوقف كل منها على ما عداه،ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه" [2] ، يقوم هذا التعريف على فكرة التماسك والتضامن بين الأجزاء المكونة للبنية،فكل بنية لا تكتسب صفة بنية إلا إذا تماسكت أجزاؤها وتآلفت وصارت جسدا واحدا؛ سابقها مؤد إلى لاحقها ،ولاحقها متعلق بسابقها، وهكذا تنظر البنوية إلى النص باعتباره بنية مستقلة بذاتها عن كل ما هو خارجي ،وداخل هذه البنية تتضام المكونات المتعددة؛ من لغة ،وأساليب، و مجازات في تماسك بحيث يتوقف كل جزء على الآخر ويسهم الكل في خدمة جمالية النص.

وقد تأثر المنهج البنوي في نشأته بروافد متعددة أسهمت في بلورته وتشكله وجعله منهجا له خصوصيته في مقاربة النص الأدبي من خلال التركيز على بنيته الداخلية، و عزله عما هو خارجي ، ولم ينبثق المنهج البنوي فجأة ،لأن الحياة لا تعرف الطفرة والنشوء المفاجئ للأشياء ، وإنما كانت له إرهاصات ظهرت مع مدرسة "جنيف" اللغوية، وهكذا شكل "علم اللغة" الغطاء النظري للبنوية إذ عد" المنبع الحقيقي لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنوية في مجال النقد الأدبي" [3]، وبناء عليه كان الرافد اللغوي أهم رافد استفادت منه البنوية ، حيث أدى دورا طليعيا في إرساء الأسس المنهجية للبنوية من خلال مجموعة من الثنائيات المتقابلة، وأسهم الرافد الشكلاني بدوره في

1-آثرنا استخدام مصطلح "البنوية" عوض "البنيوية" نظرا لسلامته لغويا ،ينظر في هذا المجال مقال بعنوان"البنوية–لا البنيوية" للدكتور صلاح سليمان الوهيبي،مجلة الفيصل،ع 216،جمادى الأول1415ه،أكتوبر-نونبر 1994م، ص 73.

2-أسرار النص مقاربة بنيوية منفتحة، الدكتور محمد الواسطي،ص 41.

3-مناهج النقد المعاصر،د.صلاح فضل،ص 69 3

تشوء البنوية ومدها بكم هائل من العدة المنهجية للتعامل مع النصوص الأدبية من خلال التركيز على الشكل الأدبي ودلالته.

لقد عملت البنوية على توجيه اهتمامها صوب النص والتركيز على خصوصية الأدب معتبرة إياه فعالية متعددة المستويات [1]، وقد سعت إلى تسليط الضوء على العمل الإبداعي وإعطائه الأولوية المطلقة؛ فمع البنوية صار" الشاعر يتراجع كذات ويختفي ظهوره في عمله الإبداعي،فالنتاج هو الذي كان يطفو على السطح وليس حامله (الشاعر)" [2].

وللبنوية شعارات خاصة بها رفعها المنتمون إليها ولعل أبرزها شعار "موت المؤلف" الذي تم تبنيه سعيا إلى "وضع حد للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده،وبدا تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه أيا كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به" [3]، هكذا رفض البنويون أحكام القيمة الخارجية وأحلوا مكانها حكم الواقع الذي هو النص الأدبي ؛أي ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه و يتمثل من كفاءة شعرية ومستوى أدبي ،ويعد "بارث" أول من قال بمقولة" موت المؤلف" حيث دعا في مقال له إلى إهمال الذات المبدعة وعزلها تماما عن الدراسة وعن الموضوع المدروس [4].

وما دام قد دعا إلى إهمال الذات والبيئة والجنس والتاريخ فهو يدعو ضرورة إلى إعطاء الأولوية للنص الأدبي الذي هو المحك الأساسي في العملية النقدية ،وعليه التعويل في القبض على جوانب الجمال الأدبي، وهكذا لم يعد التركيز منصبا على المؤلف وذات المؤلف مما يشغل بال البنويين ، بل صار شغلهم هو النص: كيف يستخرجون بنياته ويرصدون ثنائياته ،ويقدمون بناء على ذلك تحليلا وتشريحا يسهم في كشف مواطن الشعرية والجمال والأدبية .

1-مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، الدكتور عمر محمد الطالب،ص 226.

2- المرجع نفسه،ص 195.

3-مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل،ص 79.

4-مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، عمر محمد الطالب ،ص 226.

لقد رام البنويون من وراء تبني مقولة "موت المؤلف" ألا" تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة ونقطة الارتكاز بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز- عندهم- النص ذاته، فقد كانت مقولة "موت المؤلف" كناية بلاغية عن الاستراتيجية الجديدة" [1]، لكنه ينبغي أن نحتاط في قبول مقولة "موت المؤلف " على إطلاقها ؛ لأن المؤلف هو مبدع النص وهو حاضر بنحو من الأنحاء في النص شئنا أم أبينا ف" حضور المؤلف أو المبدع وارد لأن الصياغة لا تأتي من فراغ، ومن هنا فإن لنا تحفظا على مقولة"موت المؤلف" بل من الضروري إحياؤه واستدعاؤه إلى رحاب الدراسة على ألا يصل الأمر إلى ما وصل إليه الرومانسيون من جعل النص بمثابة لوحة إسقاط لمبدعه أو انعكاس لشخصيته" [2].

لقد تمثل هدف البنوية الأسمى في دراسة الأدب باعتباره نظاما وبنية مغلقة و"ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية،ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها، وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة" [3]،إذن فالعمل الأدبي بنية كلية ذات نظم ومهمة البنوي إدراك العلائق التي تربط بين مكونات هذه البنية ومدى ترابطها وانسجامها ونشدانها للغاية الجمالية التي من أجلها وجد الأدب. والقصيدة على هذا الأساس بنية دلالية تتحصل من تضافر مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الإيقاعية، والبينة التركيبية، والبنية التعبيرية، والبنية التخييلية.

ومن المفاهيم ذات العلاقة بجمالية النص وفنيته وأثره في المتلقي: لذة النص، والشعرية، والأدبية، وكان للبنويين السبق في افتضاض بكارتها ،وهي مفاهيم ذات ارتباط بداخلية النص وما يحمله من شرائط تجعله متميزا من الناحية الشعرية ويحقق بذلك لذة التلقي لدى القارئ المستكشف لخبايا النص.

1-مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل،ص 79.

2-دراسات أسلوبية:قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،د،محمد عبد المطلب،ص 12.

3-مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل ،ص 74.

وللمنهج البنوي خطوات معروفة وطريقة اشتغال معلومة في مقاربة النصوص الأدبية نجملها فيما يلي:

- تحديد البنية: وهي أول خطوة يقوم بها المباشر للنص حيث ينظر لموضوع البحث والدراسة باعتبارها موضوعا مستقلا أو بنية ، وقد تكون هذه البنية نصا شعريا أو تصين أو قصة أو أسطورة [1] .
- عزل البنية: أي فصلها عن كل ما هو خارجي؛بحيث تكون الدراسة الأدبية بحثا علميا ينظر فيه إلى النص باعتباره بنية مستقلة ومتميزة لها أنساقها وقوانينها ،لكن دون قطع الصلة بين الداخل وفصل النصّ عن سائر ظروفه [2] .
- تحليل البنية: ومعناها تشريح النص من خلال تحديد البنى الدلالية الكبرى ونظيرتها الصغرى، ونتناول كل بنية على حدة، كاشفين عن أهميتها ودورها في العملية الإبداعية، ويأتي بعد ذلك دور تتبع هذه البنيات بشكل أفقي وصفي نقف من خلاله على العلاقات بين الوحدات اللغوية داخل النص الأصغر وهو الجملة، والتطرق إلى الثنائيات الأساسية من جهة ونظيرتها الفرعية من جهة أخرى، ويتم الكشف في التحليل زيادة على ما ذكر عن مختلف المستويات التي تكون النص: الصوتية، والمعجمية، والنحوية، والبلاغية ،كما يكشف عن الخاصة الجمالية في النص الأدبي وهي خاصة ماثلة في بنية تركيب الجمل، والصور، والرموز، والمفردات المعجمية،وفي الحروف والأصوات والتوازنات والتقابلات التي تشع بدلالات النص [3].
- تركيب النص:وهو رابع الخطوات وآخرها، ويلجا الناقد في هذه المرحلة إلى لملمة شتات التحليل ، بحيث يكون حريصا على الإحاطة بسائر ما تم التطرق إليه في مرحلة التحليل من أمور تتعلق بسائر البنى.

1-أسرار النص ، محمد الواسطي،ص 44.

2-نفسه.

3-ينظر المرجع نفسه ص 48 بتصرف بسيط.

● ثانياً : الأسلوبية :

الأسلوبية في أصلها فرع من اللسانيات الحديثة "مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات (البنيات) غير الأدبية" [1]، و قد استفادت الأسلوبية في تطورها من أبحاث علم اللغة ،حيث كان الرافد اللساني أهم رافد اغترف منه المنهج الأسلوبي وبني عليه صرحه النقدي، ومعلوم أن الأسلوبية "تنظر في اللغة وتروم اكتشاف الظاهر المميزة للكلام الذي يؤلف النص شفويا كان أم مكتوبا،فهي مثلها مثل علم العلامات تباشر لغة النص على أنها جملة من الرموز تتولى فكها وتوزيعها إلى جملة من الدوال والمدلولات،وجملة من التراكيب والهياكل" [2]، ويركز المنهج الأسلوبي على لغة بعينها بغية استخلاص ملامحها الأسلوبية، والوقوف على ما لها من خصوصية وتفرد، من خلال التركيز على كل الظواهر، ومن عادة الأسلوبية أن تتساءل دوما عن أدبية النص أي عن مميزاته الأدبية، وما يجعل منه نصا أدبيا، وما تبعثه هذه الأدبية في القارئ من مشاعر الإعجاب والاستحسان والجمال. إن لغة النص غابة من الرموز المتشابكة والمتداخلة ،ومهمة الأسلوبية محاولة فك رموزها ،وتفتيتها، والقبض على جماليتها وفنيتها.

و على الرغم من اتفاق الأسلوبية والبنوية في التعامل مع النص تعاملا داخليا فإن الأسلوبية تسلك طريقا مغايرا في مقاربة النص الأدبي عن ذلك الذي سلكته البنوية ؛إذ تركز على الصياغة اللغوية ،وتعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومكوناته الفنية وأدواته الإبداعية،متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف من خلاله النص الأدبي، وهي إلى جانب ذلك عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه [3]، وتهتم الأسلوبية إلى جانب ما سبق بإظهار"

1-دراسات أسلوبية ،محمد عبد المطلب ،ص 61.

2-مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، الهادي الجطلاوي، ص 9

3-دراسات أسلوبية، محمد عبد المطلب ص 184

المدلولات الجمالية في النص الأدبي من خلال الاهتمام بالعلاقة القائمة بين الصيغ التعبيرية وعلاقة هذه الصيغ بالمرسل والمتلقي،وهذا يكون بالاعتماد على إحصاء الصيغ ومعانيها وألفاظها وطريقة تركيبها والوظيفة التي يؤديها كل تركيب" [1]، وعموما نجد في الدراسة الأسلوبية قراءتين مهمتين اقترحهما الدكتور محمد عبد المطلب:

- القراءة الجمالية :ويتكئ فيها المحلل على الأدوات البلاغية، ومدى قدرتها على الكشف عن ظواهر العدول والانزياح ،كما يتدخل هنا المنهج الإحصائي لضبط خطوات القراءة.
- القراءة التأويلية:وترتكز على المفردات المعجمية وردها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر، ونحصي كمية الأفعال والأسماء والضمائر، ونتجه صوب الدوال لنلاحظ هل احتفظت بمردودها المعجمي أم أنها هجرته إلى دلالات بديلة.

ويقوم القارئ في دراسته للنص أسلوبيا بجرد الحقول الدلالية المكونة للنص،ثم إحصاء معظم الأفعال والأسماء والضمائر حاضرها وغائبها مع بيان دلالتها ،ويبحث في الظواهر المشكلة للنص التي ترتبط أساسا بعلم المعاني كالفصل، والوصل، والحذف، والتقديم والتأخير، ومعظم الأساليب الأخرى سواء كانت خبرية أم إنشائية.

صار من الواضح إذن بعد هذا التمهيد أننا سنعتمد المنهجين البنوي والأسلوبي في مقاربة القصيدتين المزمع دراستهما ،لكن هذا لا يعني تغييب المناهج الأخرى التي حتما سننفتح عليها كما تطلب المقام ذلك وسمح السياق باستدعاء أمور خارجية قد تفيد في إضاءة النص،وسوف لن نلغي المؤلف كما فعل" بارث" ، ولن ننغلق على النص انغلاقا كليا، حيث سنعمل على الاستفادة من كل ما له دور أو قدرة على كشف جمالية النص وتقريب دلالته وتسهيل تذوقه.

ونسأل الله أن يعلمنا ما ينفعنا وينفعنا بما علمنا ، وأن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، وصلى الله وسلم على نبي الهدى.

1-ادراسات أسلوبية،محمد عبد المطلب،ص 186

الفَصْلُ الثَّانِي

دراسة دالية المتنبي

"عيد بأية حال عدت يا عيد"

دراسة دالية المتنبي

"عيد بأية حال عدت يا عيد"

من التشريح إلى التركيب

- متن القصيدة :

قال يهجوه- أي كافور- في يوم عرفة قبل مسيره من مصر بيوم واحد سنة خمسين وثلاث منه[1]:

عيد بأيه حال عدت يا عيد	بما مضى أم لأمر فيك تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم	فليت دونك بيدا دونها بيد
لولا العلى لم تجب ما أجوب بها	وجناء حرف ولا جرداء قيدود
وكان أطيب من سيفي مضاجعة	أشباه رونقه الغيد الأماليد
لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي	شيئا تتيمه عين ولا جيد
يا ساقيي أخمر في كؤوسكما	أم في كؤوسكما هم وتسهيد
أصخرة أنا؟ مالي لا تحركني	هذي المدام ولا هذي الأغاريد؟
إذا أردت كميت اللون صافية	وجدتها وحبيب النفس مفقود
ماذا لقيت من الدنيا و أعجبه	أني بما أنا شاك منه محسود
أمسيت أروح مثر خازنا ويدا	أنا الغني و أموالي المواعيد
إني نزلت بكذابين، ضيفهم	عن القرى وعن الترحال محدود
جود الرجال من الأيدي وجودهم	من اللسان، فلا كانوا ولا الجود

1 – النبيان في شرح الديوان،أبو البقاء العكبري،ج2، ص: 40-45.

ما يقبض الموت نفسا من نفوسهم ... إلا و في يده من نتنها عود

من كل رخو وكاء البطن منفتق ... لا في الرجال ولا النسوان معدود

أكلما اغتال عبد السوء سيده ... أو خانه فله في مصر تمهيد

صار الخصى إمام الآبقين بها ... فالحر مستعبد و العبد معبود

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ... فقد بشمن و ما تفنى العناقيد

العبد ليس لحر صالح بأخ ... لو أنه في ثياب الحر مولود

لا تشتر العبد إلا و العصا معه ... إن العبيد لأنجاس مناكيد

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن ... يسيء بي فيه عبد وهو محمود

ولا توهمت أن الناس قد فقدوا ... و أن مثل أبي البيضاء موجود

و أن ذا الأسود المثقوب مشفرة ... تطيعه ذي العضاريط الرعاديد

جوعان يأكل من زادي ويمسكني ... لكي يقال عظيم القدر مقصود

إن امرءا أمة حبلى تدبره ... لمستضام سخين العين مفؤود

ويلمها خطة ويلم قابلها ... لمثلها خلق المهرية القود

وعندها لذ طعم الموت شاربه ... إن المنية عند الذل قنديد

من علم الأسود المخصي مكرمة ... أقومه البيض أم آباؤه الصيد ؟

أم أذنه في يد النخاس دامية ... أم قدره وهو بالفلسين مردود

أولى اللئام كويفير بمعذرة ... في كل لؤم، وبعض العذر تفنيد

وذلك أن الفحول البيض عاجزة ... عن الجميل فكيف الخصية السود ؟

ملاحظة القصيدة:

يبلغ عدد أبيات القصيدة كاملة ثلاثين بيتا، وهي ذات غاية هجائية صرف، ويتضح من شكلها الهندسي أنها قصيدة عمودية تقليدية تقوم على شطرين متناظرين ومنتهية بقافية وروي موحدين، نظمها المتنبي قبيل خروجه من مصر موجها سهامها المصمية ناحية كافور الإخشيدي، وعلى هذا فالمخاطب هو الشاعر/ المرسل ،و المخاطب هو كافور/المتلقي، والخطاب إرسالية تتمثل في قصيدة شعرية غايتها هجائية.

والجدير بالذكر ههنا أن المتنبي دخل مصرا وهو راغب طالب، وخرج منها وهو ساخط غاضب، وتتيح لنا هذه المفارقة الوقوف على ثنائية منها ننطلق وعليها نتكئ:

المدح / الهجاء

الدخول / الخروج

الرغبة / الغضب

الطمع / المنع

الرضا / السخط

البداية / النهاية

مع / ضد

فالشاعر لما دخل مصرا دخلها وكله أمل في أن يصيب المال الوفير و الرزق الكثير، محركة إياه دوافع الطمع وحب الظهور، فأكسى الممدوح\كافور كساء المدح و الثناء واصفا إياه بكل محمدة، خالعا عليه كل مكرمة، وكان في كل هذا معه لا ضده، فهو لسانه الناطق باسمه، وسيفه الذاب عن شرفه، وبوقه الصادح بفعاله، إلا أن دوام الحال من المحال، ومادامت نفس المرء أشد تقلبا من القدر فوق النار، فقد انقلب عليه هاجيا عندما لم يمكنه مما كان يصبو إليه، فساءت الأحوال وانقلب المدح البارع إلى هجاء لاذع، يتناول الحسي و المعنوي، فصار ضده لا معه.

وتنقسم القصيدة قيد الدراسة إلى قسمين رئيسيين؛ قسم أول ذاتي خاص بالشاعر، وقسم ثان موجه إلى المهجو، وبين هذين القسمين أبيات هي كالسلسلة

الرابطة، و الذي يطالع القصيدة يجد أن القسم الثاني استأثر بحصة الأسد وهو أمر طبعي مادام غرض القصيدة الرئيسي هو الهجاء ، ويمثل القسم الأول ما يزيد عن ثلث القصيدة 3/1 أي 9 أبيات/30 ، فيما يمثل القسم الثاني ما يقارب الثلثين، 2/3 أي 18 بيتا/30، ونوضح ذلك فيما يلي:

- القسم الأول:يمتد من البيت الأول إلى البيت التاسع ويشكل بنية دلالية مستقلة، ولا يعني استقلالها انقطاعها معنويا عن لاحقتها، بل إن استقلالها لا يعدو أن يكون غرضيا لا أقل ولا أكثر، ويمكن أن نعنون هذا القسم بما يلي:
- بنية المعاناة النفسية وطلب العلى.
- القسم الثاني: يمتد من البيت العاشر إلى نهاية القصيدة، ونعنونه بما يلي:
- بنية الهجاء والنيل الساخر من كافور.

وتنقسم كل بنية إلى بنى دلالية صغرى تشكل في تضامها وتواشجها البنية الكبرى، وبين البنيتين الكبريين المشكلتين للقصيدة ارتباط معنوي ونفسي ؛ذلك أن المعاناة النفسية للشاعر جعلته يفكر في طريقة ينفس من خلالها عما يجثم على صدره من محن وتكالب أهوال الدهر والبشر ، فوجد أن نقل الصراع الداخلي الذي يعتمل في صدره وقلبه وفكره إلى الخارج سيكون مجديا وذا فائدة ، هكذا قرر النيل من كافور وإلباسه لباس الذل والعار من خلال هجوه هجوا مقذعا مريرا ساخرا هزليا .

ولعل ما يلفت انتباه الناظر هو انعدام عنوان للقصيدة، وهو أمر يصعب مأمورية القارئ للوهلة الأولى ، خاصة و أن للعنوان أهميته الكبرى في إعطاء فكرة أولية عن موضوع القصيدة و غرضها الرئيسي، إذ هو العتبة التي من خلالها يلج القارئ باب القصيدة، ومع غيابه يضطر إلى قراءة القصيدة من ألفها إلى يائها لتعرف غرضها، لكن هذا التساؤل حول غياب العنوان سرعان ما يتلاشى ويمحي بمجرد أن نعرف أن القصيدة قديمة، والمعروف أن القصائد القديمة كانت تسمى بحروف رويها، فيقال لامية فلان أو عينية فلان، ومادام حرف روي القصيدة هو الدال، فالأرجح أن تسمى "دالية المتنبي في هجو كافور" ولعل الملاحظة الثانية هي صورة القصيدة التي تنقسم إلى شطرين متساويين، وهو ما يؤكد فرضية انتمائها إلى اللون التقليدي الذي يعتمد على نظام

الشطرين.

تحليل القصيدة:

1-بنية المعاناة النفسية وطلب العلى:

أ-معاناة الشاعر جراء اقتراب العيد وغياب الأحبة:

وتتكون هذه البنية الصغرى من بيتين اثنين يشكلان مطلع القصيدة ،هما قول الشاعر:

عيد بأيه حال عدت ياعيد ... بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دونهم ... فليت دونك بيد دونها بيد

يبدي الشاعر في مطلع القصيدة تخوفه من اقتراب العيد، وذلك لما يبثه فيه من آلام و يحركه من راكد الذكريات، وهكذا نجده يتمنى ابتعاده مسافات وفراسخ وأميالا ،خاصة، وأن أحبته بعداء عنه ودونهم شحط المزار وخرط القتاد، وقد اتخذ الشاعر من كلمة "عيد" مدخلا يلج من خلاله ساحة القصيدة، وهي كلمة نكرة مفردة، تجمع على "أعياد" و أصل العيد "ما اعتادك من هم أو غيره" وقد يكون هذا الذي قصد إليه الشاعر في قوله:

فالقلب يعتاده من حبها عيد

أي يعاوده من فرط حبها وشدة عشقها هم وتسهيد، قال عمر بن أبي ربيعة:

أمسى بأسماء القلب معمودا ... إذا أقول صحا يعتاده عيدا

أجري على موعد منها فتخلفني ... فلا أمل، ولا توفي المواعيدا[1]

لكن هل العيد المتحدث عنه في هذه الأبيات الذي يحمل معنى الهم وانشغال البال هو نفسه العيد المذكور عند الشاعر؟، وقع الإجماع أن العيد ههنا هو خلاف العيد هناك، فالعيد الذي يقصده الشاعر هو نفسه العيد الذي فيه نأكل من كل طعام

1- التبيان في شرح الديوان،العكبري، ج/2، ص:40

أطيبه، ونلبس من كل زي أحسنه.

والملاحظ في كلمة "عيد" المبتدإ بها مجيئها نكرة، و الأرجح وجود كلام محذوف يبرر الابتداء بنكرة، وهذا المحذوف هو اسم الإشارة (هذا) كما أقره العكبري « هذا اليوم الذي أنا فيه عيد»[1]. ومن الممكن اختصار العبارة فنقول : (هذا عيد) وحسب، وعلى هذا يكون المحذوف هو اسم الإشارة (هذا) دون غيره ،واختيار اسم الإشارة "هذا" دون غيره دليل قرب العيد ودنوه، وإذا كان (هذا) هو المحذوف فهو اسم وعلى هذا يكون "عيد" خبرا للمحذوف، أما الاحتمال الثاني الوارد والذي قد يستشف من السياق هو كون المحذوف بعد كلمة "عيد" فعلا كأن نقول (عيد أقبل أو عيد عاد) وهو جائز إلا أن الاحتمال الأول هو الأقرب إلى الصواب، ويمكن وضع احتمال آخر غير السابقين يتمدى في كون كلمة "عيد" منادى و تم حذف أداة النداء "يا" تلميحا إلى شدة قربه ودنوه.

والباء في قوله "بأية" للجر كما هو باد، إلا أنها تتجاوز هنا وظيفة الجر إلى التعدية فيكون المعنى: (أية حال)، والشاعر يوجه الخطاب إلى العيد في قوله "بأية حال عدت يا عيد ؟" وهذا الخطاب عبارة عن جملة استفهامية مصدرة بأداة استفهام، وكأن الشاعر بصدد مخاطبة إنسان يعي ويفهم ويعقل، وهو أمر تعارف عليه لدى الشعراء، فلطالما وجدناهم يسائلون الطلل والأنواء والرياح والديار التي طمسها الدهر وأعفتها الروامس، وهم في ذلك لا يبغون جوابا بقدر ما ينفسون عن ذواتهم، والظاهر هنا أن الشاعر ينحو منحى من سبقه فيجعل "العيد" إنسانا يعقل ما يلقى إليه، لهذا توجه إليه بالسؤال عن حاله التي جاء بها، في أسلوب إنشائي طلبي مفعم بالتوتر والقلق، وهو لا يكتفي بسؤاله بل يناديه، والأصح أن يكون النداء سابقا على السؤال،وهو كذلك إلا أن الضرورة الإيقاعية والوزنية أملت عليه تأخير ما هو متقدم في الأصل، فالأرجح أن يقول (يا عيد: بأية حال عدت؟)، إلا أنه إذا قدم النداء فسد الوزن ولم تتقبله الأذن وخرج بكلامه إلى النثرية الباردة، والظاهر في ندائه أنه يستعين بالأداة "يا" وهي غالبا ما تستعمل لنداء البعيد، وكأني به يأمل في بعده وابتعاده لا لشيء إلا للحزن الذي هو

1-المصدر نفسه والصفحة نفسها.

جالبه ، وللهم الراكد الذي هو محركه، هذا فيما يخص القسم الأول للبيت، أما القسيم الثاني فهو تفسير "للحال"التي وردت في الشطر الأول، وهذه الحال هي التي يفسرها في الشطر الثاني، وهو هنا يستعين بتقنية الإبهام والإجمال ؛ أي يجمل ثم يفسر ما أجمله حتى يكون أوقع في النفس من مجرد الإتيان به دون إجمال. والشاعر يضع المتلقي قبالته ويستدعيه لحظة الإبداع، فقد أحس أن المتلقي لا بد وأنه سيسأله عن الحال الواردة في الشطر الأول وعن طبيعتها، لذلك أثبتها في الشطر الثاني دفعا لكل شبهة، والملاحظ أن الشطر الأول متعلق بلاحقه، وكذلك الأمر بالنسبة للشطر الثاني فهو تابع لسابقه وعلى هذا فالتضمين حاصل في هذا البيت وهو على الأرجح تضمين داخلي.

إن الباء في قوله "بما مضى "للجر، و"ما" التي هي للوصل تختصر كلاما كثيرا وجملا طوالا لو ذكرت أخلت بالمعنى وأفسدت المضمون، فهي تختزل معاني غزيرة وأمورا كثيرة في حروف يسيرة، والملاحظ أن قوله (بما مضى) مجمل عام مبهم، فلم يصرح بهذا الذي مضى، لكن ومن استقراء ما بين السطور نجد أن الماضي الذي يتحدث عنه لا يمكن أن يكون إلا سوداويا مثقلا بالحزن وإلا كان رحب بعودته ورغب في أوبته، والشطر الثاني كسابقه إنشائي صرف، والظاهر أن هناك أداة استفهام محذوفة مقدرة في قوله: (بما مضى)، وهذه الأداة هي الهمزة، وهي « أصل أدوات الاستفهام ولهذا خصت بأحكام، أحدها: جواز حذفها، سواء تقدمت على "أم" كقول عمر بن أبي ربيعة:» .

بدا لي معصم حين جمرت | وكف خضيب زينت ببنان
فو الله ما أدري وإن كنت داريا | بسبع رميت الجمر أم بثمان؟

أراد أبسبع، أم لم تتقدمها...»[1].

والشاهد الذي نحن بصدد دراسته شبيه بقوله: "(بسبع رميت الجمر أم ثمان)؟ ، والشاعر حقيقة لا يدري على أية حال عاد العيد هل بحزن (بما مضى) أم بفرح (تجديد)

1- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، ج/ 1، ص: 14.

لذلك استخدم "أم"، وهو باستعانته بالألف في تساؤله يطلب التصور ،لأن الهمزة ترد لطلب التصور والتصديق معا،أما باقي الأدوات الأخرى فترد لطلب التصور، كما في قوله: "بأية حال"..." السابق ذكره، والجزء الأول من السؤال هو نقيض الثاني، وإلا ما فصل بينهما ب "أم" التي تستخدم عادة للتخيير في السؤال ، وكأني بالشاعر يقول مخاطبا العيد:" إذا كنت مقبلا حاملا معك الذي مضى فلا مرحبا بقدومك، أما إن كنت جالبا معك جديدا يكشف الغم ويزيح الهم فرحب على رحب، وقرب على قرب".

ولا شك أن هذا البيت على قلة كلماته مثقل إلى حد التناهي بالدلالات التي لا تنتهي، والملاحظ أيضا أنه قوي السبك شديد الارتباط، فلا تحس وأنت تقرؤه بأي خلل في نظامه، ولا شك أن هذا التماسك في النظم مرده بالأساس إلى تضافر مسائل النحو فيما بينهما، ذلك أن حروف الجر في هذا البيت كثيرة الانتشار خاصة في القسم الثاني، ولقد أضفى تواجدها على البيت تماسكا هو في مسيس الحاجة إليه، وإذا ما أردنا تلمس هذا التواجد الجم لحروف الجر نمثله كما يلي:

عيد، بأية حال عد يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ب   ب   ل   في

فعدد حروف الجر في هذا البيت لوحده يبلغ أربعة، وهو أمر ينبغي تسجيله وعدم إغفاله، ذلك أنها على تعددها تضطلع بأدوار بنوية ووظيفية في الجملة تتمثل في الربط المفصلي بين مكونات الجملة والإسهام في توجيه الدلالة ،فالباء مثلا تستخدم في أكثر من أمر كقول الناظم:

بالبا استعن، وعد، وعوض، ألصق   ومثل"مع" و"من" و"عن" بها ألحق

تفيد الباء "معاني الاستعانة والتعدية والتعويض والإلصاق وتأتي بمعنى "مع" و "من" و"عن"(1)

وبناء على هذا فالباء في قوله "بأية حال" للتعدية كما ذكره "العكبري" في شرحه، والباء الثانية في (بما) هي لمجرد الإلصاق، وقد يكون الأمر الأكثر إثارة للانتباه

1-شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك،تح: محمود مصطفى حلاوي، ج2،ص 33

هو تكرار بعض الحروف بدرجة كبيرة،ويظهر ذلك في كلمة "عيد" المتكررة مرتين بغاية لفت الانتباه والتأكيد على قرب العيد، ولا شك أن تكرار المدود(8مرات) يظهر حجم ما يعانيه الشاعر جراء اقتراب العيد وبعد الأحبة.

والبيت الثاني شديد التعلق بسابقه معنويا، فهو يكاد يكون تفسيرا له وشرحا لما فيه من إبهام وغموض؛ وبنظرة سريعة للبيت نفهم حزن الشاعر وسبب رفضه للعيد، فأي طعم يكون له والأحبة بعداء ودون الوصول إليهم خرط القتاد.

وقد صدر الشاعر بيته الثاني بالحرف "أما" الذي يدل على الشرط والتفصيل والتوكيد، فهو يفصل ما سبق إجماله ويؤكده، ويحمل إلى جانب ذلك معنى الشرط بدليل الفاء في: "فالبيداء" الواقعة في جواب الشرط، و"أما" هاته تأتي غالبا في معنى "مهما يكن من شيء" كما يقول الناظم:

أما كمهما يكن من شيء. وفا   لتلو تلوها وجوبا ألفا

تأتي "أما" بمعنى "مهما يكن من شيء" ولا بد أن يقترن تلو تلوها أي- جوابها- بالفاء»[1]، وبناء عليه فأصل: "أما الأحبة فالبيداء دونهم" هو :" مهما يكن من شيء فالأحبة دونهم البيداء"، فأناب (أما) مناب (مهما يكن من شيء) فصار: (أما فالأحبة البيداء دونهم)، ثم أخرت الفاء إلى الخبر، فصارت: (أما الأحبة فالبيداء دونهم)، وهذا ما يستفاد من قوله: (وفا لتلو تلوها وجوبا ألفا)، وتلوها هنا "الأحبة"، وتلو تلوها "البيداء" لهذا ألزمها الفاء لأنها قامت مقام جواب الشرط، وقوله: (دونك بيد دونها بيد) هو دعاء على العيد بالبعد، والشاعر هنا يستعين بأسلوب إنشائي آخر ممثلا في التمني ب"ليت"، وهو لا يكون إلا في الأمور التي تريدها النفس ويعز مطلبها لدخولها في حيز المستحيل، والخطاب هنا موجه للعيد بدليل كاف الخطاب في "دونك"، أما الهاء في دونها فهي عائدة على "البيد" السابقة عليها الملتصقة بها، والبيت غني موسيقيا وهذا الغنى الموسيقي ناتج عن تكرار وترداد بعض الكلمات أو التعابير، كما أنه ناتج عن تكرار صوامت بعينها خاصة الهاء والدال، الأمر الذي أضفى بعدا موسيقيا ترصيعيا

1- المصدر نفسه، ج1، ص:506.

على البيت أغنى فاعليته الموسيقية، والملاحظ كذلك أن للضمائر حضورها الكثيف سواء الضمائر المصرح بها أم المضمرة، وتكمن أهمية الضمائر في الاختصار والربط وتجنب التكرار، فهي تطوي الكلمة والعبارة في حرف واحد، الأمر الذي يكتسب معه البيت مرونة وإيجازا وسهولة وانسيابية.

فالشاعر إذن يتمنى لو أن بينه وبين العيد من البعد ضعف ما بينه وبين أحبته من بعد الشقة، وهو في بيته هذا يحتذي بقول الآخر [1]:

من سره العيد الجديد فما لقيت به السرورا

كان السرور يتم لي لو كان أحبابي حضورا

أو كقوله هو نفسه- أي المتنبي- في قصيدة أخرى:

فليت ما بيني وبيني أحبتي من البعد ما بيني وبين المصائب

وانطلاقا من هذا البيت وسابقه، نستطيع أن نستخرج ثنائية تؤثث البيتين الأولين وتوجه دلالتهما ،وهي كالتالي:

القرب / البعد

العيد / الأحبة

الحزن / السرور

الحضور / الغياب

وتعكس هذه الثنائيات الضدية حالة الصراع الداخلي الذي يعتمل في صدر الشاعر، وكيف أن اقتراب العيد يرتبط عنده بالحزن خلاف كل البشر.

ونقف في نفس البيت الأول على ثنائية أخرى تنبثق من السابقة وتصب في بوتقتها الدلالية:

الذي مضى (الماضي) / تجديد (الحاضر)

الحزن / الفرح

1- التبيان في شرح الديوان، العكبري، ج/2، ص:40.

غياب الأحبة / حضور الأحبة

الفرقة / الالتئام

والطرف الثاني كما هو بين قائم على الفرض والاحتمال مرجو تحققه مطموع فيه، أما الطرف الأول فواقع حاصل يرجي ابتعاده، وإذا ما انتقلنا إلى الجانب الإيقاعي للبيت سنجد أن هناك تصريعا يلوح في الأفق برايته، والتصريع: «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته»[1]، وشاهده في البيت قوله: (عيدو- - - - ديدو)، وفائدة التصريع أنه يضفي على البيت بعدا موسيقيا مرغوبا فيه لا يحصل مع غيابه ، وهذا البعد الإيقاعي المتناغم آت بالأساس من الانتظام الإيقاعي مكانيا وزمانيا بين نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني، وهكذا خلق التصريع نوعا من التوازي السجعي بين نهايتي كلا الشطرين ، كما أن هناك ترديدا في قوله "عيد.. عيد" إذ كرر الكلمتين مرتين في بداية الشطر الأول ونهايته وهو ليس بتصدير، «والتصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور والترديد يقع في أضعاف البيت»[2] ، وإلى جانب الترديد هناك جناس اشتقاقي بين "عيد وعدت" ، وإلى جانب هذه الأمور الإيقاعية كلها يجب ألا نغفل ظاهرة تكرار بعض الصوامت الذي له دوره في إغناء وتأثيث البنية الصوتية للبيت ككل، فحرف العين تكرر ثلاث مرات وحرف الدال خمس مرات، وكذا حرف الياء المتكرر سبع مرات، والملاحظ في تكرار ياء المد أنها توحي بانكسار نفسية الشاعر، لهذا نفهم سبب مجيء الياء دون أي حرف مد آخر، حيث جاءت معبرة عن نفسية الشاعر المنكسرة ،وكذلك الابتداء باسم عوض فعل، وفي نفس الإطار نلاحظ أن حرف الدال له القدح المعلى فهو أكثر الحروف ترددا على الإطلاق إذ تردد ست مرات. ويزيد أمر انكسار نفسية الشاعر تأكيدا كثرة ترداد صائت الكسرة الذي يتكرر تسع مرات.

والترديد حاصل بدوره في البيت الثاني من خلال تكرار كلمات بعينها كما في "بيد-

---

1-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابن رشيق،تح:محمد محي الدين عبد الحميد، ج/1، ص:173.

2- المصدر نفسه، ج/2، ص:3.

بيد- بيداء" في صورة الجمع والمفرد، وكذلك "دونهم- دونك- دونها" مع اختلاف الضمير المضاف لكل واحدة، ولا شك أن تكرار صوائت وصوامت بعينها (الدال،الياء، الكسرة،الواو) أدى وظيفته في إثراء الفاعلية الإيقاعية للبيت ، ويسيطر جو التعريف على هذا البيت سواء ب "أل" كما في "الأحبة- البيداء " أو بالإضافة كما في "دونهم – دونك- دونها"، والبيت شديد الشبه بسابقه خاصة من ناحية تكرار بعض الحروف كالدال مثلا والياء الممدودة، ، فمثلا حرف الدال في البيتين معا يتكرر عشر مرات، والياء الممدودة تتكرر تسع مرات، أما إذا أحصينا عدد المرات التي جاء فيها المد مرفوعا أو منصوبا سنجد انه أقل من المد المكسور وفي ذلك ما فيه من دلالة على انكسار نفسية الشاعر الذي يعيش حالة تأزم نفسي ومعاناة داخلية يسعى إلى التخلص منها ولن يجد لذلك سبيلا إلا بالرحلة وطلب العلى.

ب-بنية طلب العلى:

وتتشكل من بيتين هما قوله:

لولا العلى لم تجب بي ما أجوب بها ... وجناء حرف ولا جرداء قيدود

وكان أطيب من سيفي معانقة ... أشباه رونقة الغيد الأماليد

ويشكل هذان البيتان وحدة معنوية ،إذ نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن ركوبه للأخطار طلبا للعلى وارتقاء لمدارج المجد، ومن يقرأ البيتين معا يلاحظ أن انتقالا ما حصل؛ انتقال من حال إلى حال، من حال الحزن والغم والقنوط، إلى حال الشجاعة والهمة وطلب العلى، وهو انتقال يهدف الشاعر من ورائه الانفلات من ربقة الهم الذي يطوق عنقه، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالرحلة وقطع القفار ومضاجعة السيف.

ويصدر الشاعر بيته ب "لولا"، التي عادة ما تلزم الابتداء: [1]

لولا ولوما يلزمان الابتدا ... إذا امتناعا بوجود عقدا

حيث تدخل على المبتدأ ويكون الخبر محذوفا وجوبا، وجوابه يكون مقترنا بلام

1-شرح ابن عقيل،ج2،ص 661.

إذا كان مثبتا، أما إذا كان منفيا مثلا "بلم" كما هو في البيت لم يقترن باللام، لأن اللام تفيد الإثبات والنفي يلغي الإثبات، فقولة (لولا العلي لم تجب بي ما أجوب بها) هو نفسه قولهم: (لولا زيد موجود لم يخرج عمرو) أي: (لولا العلي مطلوبة (أو أطلبها) لم تجب بي)، فالعلى في المثال مبتدأ وخبرها محذوف وجوبا، وإذا ما أردنا عكس العبارة وتجريدها من النفي نقول: (لولا العلى لقعدت بها)، وهكذا نثبت اللام في الجواب ونقف على ظاهرة الحذف، إذ تم حذف المسند إليه من السياق وجوبا وهذا المسند إليه هو الخبر، ولو أثبته الشاعر لأخل بالمعنى وأضر بالمراد، يقول عبد القاهر الجرجاني في الحذف: « هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[1].

وهكذا فالشاعر قد طرح المسند إليه من العبارة (الخبر) وطواه طيا، لأن الحذف هنا أبلغ في الدلالة من

الذكر، والشاعر كان مضطرا إلى حذفه لأن "لولا" حكمت بذلك، وقد ذهب البلاغيون إلى أن هناك: «مزايا تراها كامنة وراء كل حذف وهي: الإيجاز، وإثارة وتحريك خيال المخاطب وأحاسيسه، ليدرك من العبارة ما طوي ذكره وسكت عنه، والاحتزاز عن العبث»[2]، والشاعر إنما حذف المسند إليه لظهوره ظهورا بينا كما لو أنه ذكره.

والملفت للانتباه هو إتيان الشاعر بنفس الفعل الذي هو "جاب" في وضعيتين مختلفتين؛ الأولى جاء مجزوما "بلم" والآخر مثبت، في قوله (لم تجب بي ما أوجب بها)، والضمير في الأول يعود على الناقة، أما في الثانية فيرجع إلى الشاعر نفسه، فهي تجوب به وهو يجوب بها، لكن جوبه كان أكثر من جوبها بدليل مجيء جوبه مثبتا وجوبها منفيا، و فعل "جاب"دائما ما يأتي في معرض الرحلة وقطع القفار والمهامه

1-دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني،تح ياسين الأيوبي، ص 177

2-علم المعاني: دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني ،د عبد الفتاح بسيوني فيود، ج1،ص 84

«والملاحظ أن الفعل "جاب" يقترن بالباء وهو الظاهر في " تجب بي- أجوب بها" والباء هنا للاستعانة، و"ما" الموصولية مفعول به، وهي تختصر هنا مسافات طويلة وهذه هي ميزة الأسماء الموصولة التي تصل المعارف بالجمل، قال العكبري " ما أجوب بها يعني الفلاة، كناية عن المراحل ثم فسره بالمصراع الثاني، فيما قال ابن فروجة: ما أجوب بها معناه الذي أجوب بها وموضعه» نصب وعلى هذا "ما" كناية عن الفلاة التي أجوب بها، والوجناء فاعل "لم تجب بي" وعلى هذا فالضمير في "بها" كناية عن الوجناء قبل ذكرها»[1].

وانطلاقا من الشطر الأول واعتمادا عليه، نقف على طباق طريف في قوله: "تجب بي- وأجوب بها"، فظاهر الألفاظ يوحي بأن لا مطابقة بين الجملتين، والحق أن الطباق حاضر، فقوله "تجوب بي" هو خلاف قوله "أجوب بها"، ففي الحالة الأولى الناقة هي المتحكمة المسيرة، أما في الثانية فهو المتحكم المسير، واعتمادا على هذا الطباق نقف على ثنائية ذات بال تساعد في كشف تبادل الأدوار بين الشاعر وناقته، هي كالتالي:

تجوب بي / أجوب بها

الشاعر مسير(بالفتح) / الشاعر مسير

الناقة متحكمة / الشاعر متحكم

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك فالباء في قوله "بي" للاستعانة وهي كذلك في قوله "بها" والياء المقترنة بالباء اسم مجرور تعود على الشاعر والتقدير "بي أنا"، أما الهاء في القول الثاني فتعود على الوجناء المتأخرة رتبة، والعادة أن يجيء الضمير متأخرا على الاسم للعود عليه، إلا أن الحاصل هنا خلاف ذلك؛ فقد قدم الضمير وأخر الاسم الظاهر في الرتبة، مستخدما تقنيه الإبهام، التي يرمي من ورائها إيقاظ الذهن وإثارة الحس لدى القارئ أو السامع، ذلك أن الشيء إذا أبهم ثم فسر كان أحسن وقعا من ذاك الذي يأتي مفسرا دون إبهام، وهكذا فتفسير ضمير الغيبة "الهاء" يأتي في الشطر الثاني وهو: الوجناء أو الجرداء، و«الوجناء هي الناقة العظيمة الوجنات، وقيل الغليظة

1- التبيان في شرح الديوان، ج/2، ص: 40

الجلف مأخوذة من الوجين وهو الغليظ من الأرض، والجرداء الفرس القصير الشعر»[1]
فالشاعر إذن يتخذ مطيتين في رحلته فإذا تعبت الأولى أراحها، وإذا تعبت الثانية تركها وهكذا، ما يدل على طول رحلته، والذي ينبغي ألا نغفله أن الشاعر أتى بالاسمين على وزن واحد: (وجناء: فعلاء- جرداء: فعلاء) وهذا الوزن إنما يختص بالمؤنث، وقد استخدمه إلى الآن ثلاث مرات، المرة الأولى في البيداء، ولا شك أن هذا التجانس الصوتي الناتج عن اتحاد الوزن الصرفي قد أضفى على البيت جرسا صوتيا بديعا، والشاعر لا يورد الاسمين عاريين وحيدين بل يدعمهما بالنعت رغبة في تعريفهما وتفسيرهما وإظهار حالهما (وجناء حرف- جرداء قيدود)، ولا شك أن النعت المختار هنا له دلالته الرمزية، فناقته ومعها فرسه من شدة ما قطعا من مسافات واجتابا من مهامه صارا ضامرين، واللافت للانتباه تكرار بعض الحروف التي أحدثت نوعا من الجرس الموسيقي المطرب المعجب كالدال والجيم إضافة إلى صائت الضمة المعبر عن تحول في معنويات الشاعر، وحري بنا أن نسجل هنا الحالة المعنوية المرتفعة لشاعرنا، ولا أدل على ذلك من المدود المستعملة ،خاصة المد بالألف المتكرر أكثر من سبع مرات، وكذلك المد بالواو تكرر مرتين فيما المد بالكسر جاء يتيما وحيدا، وهو يدل دلالة قاطعة على أن الشاعر انتصر على حزنه وطرحه أرضا، ورماه وراء ظهره.

والبيت الموالي تابع لسابقه مرتبط به بدليل حرف الواو، ونقف في أوله على حذف يستفاد من السياق، وهذا الحذف حاصل وواقع بعد الواو في قوله: (وكان أطيب)، وإذا أردنا إثباته قلنا (ولولا العلى كان أطيب..)، ولنتأمل كيف أن هذا الطي للمحذوف وطرحه من العبارة أضاف إليها سهولة وورنقا لا يكون لها جين ذكره وإظهاره والتصريح به، وهذه مزية من مزايا الحذف، ومعنى البيت: (لولا طلبي العلى، لكنت أضاجع جواري هذه صفتين أطيب من مضاجعتي سيفي، وإنما أضاجع السيف وأترك هؤلاء الجواري لأطلب العلى)[2]، والذي ينبغي أن نشير إليه هو أن اسم كان مؤخر عن الخبر، وهو أمر جائز، ولا شك أن وراء تقديم الخبر على الاسم أمرا يريد الشاعر إثباته والتنبيه إليه،

1-المصدر نفسه والصفحة نفسها.

2- التبيان في شرح الديوان، ج/2، ص:40.

فالتركيب الأولى للبيت هو: (وكان الغيد الأماليد أطيب من سيفي معانقة أو مضاجعة في رواية أخرى)، وقوله (معانقة) تمييز منصوب، يميز طبيعة علاقته بالسيف، فهو يعانقه ويضاجعه وكأنه غيداء ناعمة أملود، ومضاجعته للسيف كناية عن تعلقه الشديد به ودوام ارتباطه به، فهو الصديق المؤنس في رحلة البحث عن المجد وتسلق سلم العلى ،وهي كناية طريفة أو لنقل إشارة مليحة.

ونلاحظ كيف أنه يضيف السيف إليه بدليل الياء في قوله "سيفي" وفي ذلك دلالة على تعلقه الشديد به وملكيته له، كأنه يريد أن يثبت أن سيفه غير أسياف الآخرين وفي له طوع أمره، لا يكاد ينفصل عنه ولو لهنيهة؛ فهما متلازمان على الدوام، لهذا السبب وذاك استعان بقيد لغوي يتمثل في الإضافة ليبرز قوة التعلق الحاصل بينه وبين سيفه.

ويستعين الشاعر بأسلوب التفضيل، حيث انتقى الفعل المناسب للسياق والمقام المتمثل في "أطيب" وهو من "الطيب واللين والنعومة" خاصة أنه بصدد تفضيل الغيد الأماليد: (أطيب من السيف معانقة الغيد الأماليد) فالمفضل هو الغيد الأماليد، والمفضل عليه هو السيف وجانب التفضيل محصور في المعانقة أو المضاجعة لا غير، إلا أن العلى جعلت ميزان التفضيل ينقلب بدخول لولا المحذوفة من العبارة فصار السيف هو المفضل المرغوب فيه، ومن يتأمل العبارة يجد أن الشاعر كان ذكيا إلى أبعد حد حين استخدم أسلوب التفضيل هادفا من ورائه الفصل بين حالين مختلفتين: حال السلم والأمن ورغد العيش، وحال الحرب وقسوة العيش وطلب المجد، فنيل العلى ليس بالتمني ولكن بالمعاناة والمقاساة:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

ومن طلب العلى سهر الليالي، وهو أمر لا يتم إلا بالصبر وتذوق الصبر:

الصبر كالصبر مر في تذوقه لكن عواقبه أحلى من العسل

فالشاعر يصبر نفسه ويكابد المشاق طلبا للمجد ورغد العيش ، وهكذا فقوله "الغيد الأماليد" كتابة عن رغد العيش ووقت السلم، أما قوله "سيفي" فهو كناية

لطيفة عن الحرب وقسوة العيش ومكابدة الصعاب. و نقف من خلال هذه المفارقة على ثنائية نبرزها فيما يلي:

السيف / الغيد الأماليد

الحرب / السلم

قسوة العيش / رغد العيش

المعاناة / النعيم

مرغوب / متروك

وكعادته يستعين الشاعر بالوصف ليظهر الموصوف في أتم صورة وعادة ما يكون «الوصف مفسرا وكاشفا عن معنى الموصوف»[1] وهو الحاصل في قوله "الغيد الأماليد" ،فالأماليد وصف للغيد لكن قد نعده مرادفا له على سبيل التجور «فالغيد جمع غيداء وهي الناعمة والأماليد أيضا: الناعمات»[2]، والأماليد نعت لا صفة على اعتبار أن هناك خيطا رفيعا يفرق بين النعت والصفة وإن كنا لا نفرق بينهما عادة، وهو أمر يبرزه كوهن في قوله: «إذا اقتطعت الصفة من الجملة فإنها حينئذ تعتبر بتراء أو يتغير معناها، وإذا اقتطع النعت ففي وسع الجملة أن تبقى تامة ولكنها قد تصير مفصولة أو يصيبها الضعف تلك حسب "روبو" هي القاعدة العامة لتمييز النعت عن الصفة»[3]، وعلى هذا الأساس فمن الممكن حذف الأماليد دون أن يحصل بتر أو قطع في العبارة، إلا أنها ستفقد شيئا من دلالتها ووضوحها، ومن الممكن اعتبار الغيد "مرادف" الأماليد"، إلا أن اعتباره نعتا لمنعوت أصح وأفضل، ومسألة اعتبار الوصف مرادفا شائع في لغة العرب ، وفائدة الوصف أو النعت زيادة بيان المنعوت وتفسيره وتعريفه، ففرق شاسع وبون بعيد بين إطلاق الكلمة وحيدة دون الوصف وبين وصف يقيدها أو نعت يعرفها، فلا شك أن النعت يزيد الكلمة تفسيرا ووضوحا وتمكنا ورسوخا في ذهن السامع فيتمثل الكلمة ويعيها حق

1- علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، عبد الفتاح بسيوني فيود، ص:124.

2- التبيان في شرح الديوان, ج/2، ص:40.

3- بنية اللغة الشعرية،جون كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص:133

الوعي، فعلى سبيل المثال لو قال الشاعر: (أشباه رونقه الغيد) دون إكمال العبارة بقى المعنى غامضا بعض الشيء فنتساءل عن صفة هؤلاء الغيد :كيف هن وما صفتهن؟ لكن مع الإتيان بالنعت ينكشف الغموض بعض الشيء، وتزول الشبهة، ويظهر المعنى واضحا في ذهن المتلقي لا تشوبه شائبة غموض.

ويعمد الشاعر إلى التفسير رغبة منه في جلاء المعنى وبيانه، فقوله (الغيد الأماليد) هو تفسير لقوله (أشباه رونقة)، ومن الممكن أن نقف على تشبيه في هذا العبارة حيث يشبه الشاعر السيف بالغيد الأماليد بجامع الرونق واللمعان والإشراق والبياض بدليل الأداة "أشباه" ، وهو تشبيه مقلوب حيث جعل صفة الرونق أصلية في السيف و طارئة عرضية في الأماليد ، ولا شك أن هذا التشبيه اليتيم أنقذ القصيدة من تهمة الجفاف الجمالي، وفي اعتقادي أن شح استخدام المجاز له تبريره؛ فالحزن الذي يعتصر فؤاد شاعرنا و تركيزه على طلب العلى أنسياه تنميق تعبيره وتجميل تركيبه بالحلى الشعرية ،حيث آثر التعبير عما في داخله بأسلوب شعري يغيب عنه المجاز وكأنه يترك ذلك إلى مقام آخر يكون أدعى له وأجلب.

ج-بنية نتائج تكالب الهموم و مخلفات طلب العلى:

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي	شيئا تتيمه عين ولا جيد
يا ساقيي أخمر في كؤوسكما	أم في كؤسكما هم وتسهيد
أصخرة أنا، مالي لا تحركني	هذي المدام ولا هذي الأغاريد
إذا أردت كميت اللون صافية	وجدتها وحبيب النفس مفقود

تشكل هذه الأبيات الأربعة وحدة معنوية لها استقلاليتها الجزئية ، يبرز فيها الشاعر ما خلفته الهموم والتجارب على حالته النفسية والجسمية، وقد صدر البيت الأول بحرف النفي الجازم "لم" في قوله (لم يترك) وما دام لم يترك فإنه قد أخذ وسلب والفاعل هو الدهر، فالمسلوب هو الشاعر والسالب هو الدهر، وكثيرا ما يستخدم الشعراء الدهر في أشعارهم ناسبين إليه كل فعل، وعادة ما يأتي في معرض الشكوى

والعتب وهم لا ينسبون الأفعال إلى الدهر إلا على سبيل التجوز، وهذا الدهر الذي يتحدث عنه الشاعر لم يترك شيئا من قلبه ولا كبده، وترى معي كيف أنه قدم الجار والمجرور في قوله (من قلبي وكبدي) فيما أخر المفعول به للاختصاص وذلك ليبين أن الأخذ والسلب وعدم الترك إنما وقع على القلب والكبد دون أي شيء آخر، وقد نتساءل عن السبب الداعي إلى استخدام لفظتي "القلب والكبد" في هذا المقام بالذات دون غيرهما من الجوارح؟ إن المقام مقام حب وهيام ولوعة، فهو يقول "يتيمه" والتيم إنما يصدر عن القلب والكبد، فنقول " قلب متيم وكبد حرى من فرط الصبابة"، والقلب إنما يتيمه الجيد والعين خاصة عند القدماء،فالجيد الطويل طولا غير فاحش والعين الواسعة مؤشر على جمال المرأة وحسنها لهذا قالوا: (فلانة بعيدة مهوى القرط) وسموا المرأة الواسعة العينين بالعيناء والسوداء العينين بالحوراء، ويكثر الذكر الحكيم ذكر الحور العين ،ويقول امرؤ القيس في مطولته[1]:

وجيد كجيد الريم ليس بفاحش إذا هي نصته وليس بمعطل

ونراه كيف يضيف القلب والكبد إلى ياء النسبة، تماما كقوله السابق (سيفي) ما يعني أن الأنا حاضرة مدلية بدلوها تنتظر فقط الفرصة للوثوب والظهور، ومعنى قوله (لم يترك من قلبي ولا كبدي) أنه من كثرة انشغاله وفرط تركيزه على طلب العلى وتسلق سلم المجد والرغبة في الرياسة وما إلى ذلك لم يعد قلبه متفرغا لسفاسف الأمور من وله وتيم وعشق، ذلك أن العاقل الحصيف هو الذي يترك مثل هذه المسائل ويشغل فكره ووقته بأمور الجد والتشمير، وملخص البيت: « قد زال عني الغزل، وأفضت بي الأمور إلى الجد والتشمير لأن الدهر بأحداثه ونوائبه قد سلى عن قلبي هوى العيون والأجياد»[2]، والحب والتيم إنما يحتاج إلى قلب خال من الهموم وفكر فارغ من الشواغل، والشاعر يستعين بالأسلوب الإنشائي الذي يحتفل به أيما احتفال، ويتوالى هذا الاحتفال في البيت الموالي عندما يخاطب ساقييه مناديا عليهما، وهي عادة دأب عليها شعراء العربية في مخاطبة شخصين أو أشخاص على سبيل الحقيقة أو افتراضا

- شرح المعلقات السبع للزوزني، ص: 19. 1
- التبيان في شرح الديوان ج/ 2، ص: 40. 2

كما في قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

أو قول البحتري:

ميلوا على الدار من ليلى نحييها   نعم ونسألها عن بعض أهليها

فالشاعر ينادي ساقييه مستعملا أداة النداء للبعيد "يا ساقيي" وهما قريبان منه ملازمين له ملازمة الظل لصاحبه، ما يدل دلالة صدق على كبير مكانتهما لديه، فهما اللذان يفرجان عنه الهم بما يسقيانه من مدام، والملاحظ هو غلبة الأسلوب الإنشائي في نوعه الطلبي ،والشاعر ها هنا ينادي ليسأل، فالنداء هو السابق والاستفهام هو اللاحق، وقد استخدم في سؤاله الهمزة التي يطلب بها التصور تارة والتصديق أخرى، وهي غالبا ما تأتى مقرونة بفعل يليها إن وجد، وقد يليها الاسم كما في قول الشاعر:

أموتي ناء أم هو الآن واقع؟

والشاعر عادة لا يلجأ إلى الاستفهام إلا إذا صادف الأمر المستفهم عنه حيرة في عقله ولم يستقر في ذهنه، ولجلاء هذه الحيرة يسأل ويستفهم حتى يقطع الشك باليقين، والهمزة في قوله:

أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيد ؟

هي للتصور أي : إدراك أحد أجزاء الجملة، ويكون الجواب بتعيين المستفهم عنه فنقول في الجواب مثلا:(هم وتسهيد) ، ولا نجيب بنعم أولا كما في طلب التصديق، والمطلوب في التساؤل بالهمزة أن يراعى ذكر المعادل بعد "أم" إذ ينبغي أن يكون موافقا لما بعد الهمزة وغير متناقض معه، وهو الحاصل في الشاهد فالخمر مفرد نكرة منون، وكذلك (هم وتسهيد)، ويستعين الشاعر بالترديد حيث تتردد نفس الكلمة (كؤوسكما) مرتبطة بلفظتين مغايرتين. وسيرا على نفس المنهج منهج الإحصاء نشير إلى تكرار صامت السين ما يقارب الأربع مرات و الميم خمس مرات، والشاعر عند سؤاله للساقيين قدم لفظ (خمر) وأخر لفظتي (هم وتسهيد) ، وهو أمر له دلالته التي لا يجب إغفالها، فالشاعر لم يقدم الخمر إلا لرغبته فيها ولم يؤخر الهم والتسهيد إلا لرغبته

عنهما، وكأني به يقول (إذا كان هذا الذي في كؤوسكما خمر فأعطيانه وإذا كان هما فأبعدانه). واحتفال الشاعر بالأسلوب الإنشائي كبير، وهو تحصيل حاصل فنفسه ممتلئة والهموم قد أحاطته من كل ناحية والدهر قد رماه بنباله فأصابت فؤاده وكبده، ويتواصل احتفال الشاعر بالأسلوب الإنشائي في نوعه الطلبي في البيت اللاحق الذي هو تتمة للسابق، إذ يصدره الشاعر باستفهام الغاية منه التصديق لأنه مصدر بالهمزة، وهكذا فالجواب يكون بنعم أو لا ، وفي العبارة حذف يستفاد من السياق، في قوله: (أصخرة أنا) وأصل العبارة (يا ساقيي أصخرة أنا) فعمد إلى حذف أداة النداء والمنادى لأن السياق مرشد إليهما دال عليهما ،ولنلاحظ كيف أخر المسند " أنا" وقدم (صخرة) وهو أبلغ من أن يقدم المسند وآكد في الدلالة. و يردف الشاعر الاستفهام الغائب باستفهام آخر في قوله : (مالي لا تحركني هذي المدام و هذي الأغاريد) مستخدما الأداة "ما" التي يطلب بها التصور دائما، وسؤاله هذا يحمل معنى الحيرة والتعجب و الاستغراب من عدم تأثير المدام وسماع الطرب فيه، فلا هذا ولا ذاك حركاه، بل إن إدمانه عليهما لا يزيده إلا ثباتا، والعادة أن شرب المدام يهز المرء ويجعله طربا منتشيا، وكذلك سماع الغناء يطرب ويمتع، والبيت في كليته كناية عن جدية الشاعر الزائدة عن الحدود، ولهذا السبب شبه نفسه بالصخرة لأن الصخر من سمته الثبوت والصلابة، وقد كان مصيبا غاية الإصابة في تشبيهه هذا، وهو تشبيه حسي صرف، ووجه الشبه كما هو مستفاد من السياق الثبات والصلابة وعدم التحرك، واستعانته بالفعل "حرك" دليل كاف على لا مبالاته وجديته، فمن كثرة ما عركته التجارب وأثر فيه الدهر بمصائبه ولياليه لم يعد يؤثر فيه سكر ولا طرب، ونرى كيف أنه استعان باسم الإشارة (هذي) للمؤنث مرتين في الشطر الثاني من البيت وقد اختاره عوض (هذه) لخفته على اللسان وكذا للضرورة الشعرية ، كما استعان

ب "لا" النافية مرتين مقترنة في حالتها الأولى بفعل " لا تحركني" وباسم في الثانية : " ولا هذي الأغاريد" واهتمام الشاعر بالنفي واضح، فهو يسعى إلى نفي أمور أكثر من سعيه إلى إثبات أخرى، وحتى نتبين هذا الاهتمام نمثل لعدد المرات التي تكرر فيها النفي من بداية القصيدة إلى حدود البيت السابع وتحديدا البيت الثالث والخامس

والسابع:

3 - .... لم.......... - ....ولا ....

5 - .... لم .....ولا....... - ....ولا ....

7 - .... لا .... - ... ولا ....

فقد تكررت "لا" خمس مرات و "لم" مرتين وفي ذلك دلالة قطع على نفسية الشاعر الرافضة ، وهو ينوع من استخدام الأسماء و الألفاظ وهذا ظاهر في حديثه عن الخمر بأكثر من اسم، إذ ذكر في البيت السابق لفظ "خمر" وها هو الآن يستخدم لفظ "مدام" والمدام من ألقاب الخمر، وعادة ما يقترن ذكر الخمر بالغناء وهو أمر طبعي، وعودة سريعة إلى الأشعار الخمرية تؤكد ما زعمناه ،فصاحب الحانة عادة ما يستعين بقينة تغني فيما الشرب منهمكون في شربهم، وهذا ما نصادفه في البيت في قوله:

هذي المدام ولا هذي الأغاريد

ما يدل على عظم هم شاعرنا الذي يستعين على نسيانه وسلوه بالمدام والأغاريد، لكن ولسوء حظه لا هذا نفع ولا ذاك أجدى،وحقيق بنا أن نلفت النظر إلى مسألة ذات بال في البيت وهي استعانة الشاعر بساقيين اثنين في قوله " يا ساقيي " وكأن ساقيا واحدا لا يفي بالغرض ،وما ذلك إلا لرغبته الملحة في النسيان؛ نسيان ما ألم به من فراق الأحبة ومصائب الليالي.

وكلمة " الأغاريد" الواردة في آخر المصراع الثاني معناها(صوت الغناء) فـ" الغرد (بالتحريك) التطريب بالصوت والغناء، يقال غرد الطائر فهو غرد والتغريد مثله وكذلك التغرد، قال امرؤ القيس [1]:

يغرد بالأسحار في كل سدفة تغرد مريح الندامى المطرب

وجدير بنا أن نقف عند كلمة " أغاريد" التي وردت في صيغتها الجمعية ، فلم يقل" أغرودة" لا لشيء إلا ليؤكد أن هذه الأغاريد رغم كثرتها وغزارتها ورغم صدورها عن أكثر من قينة لم تحرك فيه ساكنا ولم تطربه البتة، والشاعر هنا يعمد إلى

1-التبيان في شرح الديوان،ج2،ص:40

المبالغة والغلو في وصف عظم همه وعميق حزنه، وفي معنى البيت:

خليلي قد قل الشراب ولم أجد لها سورة في عظم ساق ولا يد [1]

ويصدر الشاعر البيت الموالي بالشرط مستخدما الأداة "إذا"التي تستعمل مع "إن" للشرط في الاستقبال بمعنى حصول الجزاء بحصول الشرط،وتختلف "إذا" عن "إن" في كون " إذا " تستعمل في الشرط المقطوع بوقوعه ، لذا كان الغالب في الفعل المستعمل مع "إذا" أن يكون بلفظ الماضي للإشعار بتحقيق الوقوع على عدم مجيئه،وهذا هو الواقع في البيت حيث استعمل "إذا" مقرونة بالفعل"أراد" في صيغته الماضية المقترنة بالتاء المتحركة الدالة على المتكلم، وهكذا فـ"أردت" فعل شرط وجوابه يأتي في الشطر الثاني في قوله " وجدتها" ، والمستفاد من استخدام هذه الأداة أن وجود "كميت اللون" محقق واقع لا يمنعه مانع وهو ما يحز في نفس الشاعر ، والضمير في "وجدتها" يعود على"كميت اللون" التي تتميز بصفائها "صافية" ،وعلى هذا ف "صافية" نعت أو تمييز ، وفي البيت ثنائية فرعية تبين بجلاء المفارقة بين حالين مختلفتين:

الخمرة \ الحبيبة

موجودة \مفقودة

حاضرة \غائبة

الحزن \ الفرح

فالخمرة إذا طلبها وجدها حاضرة في كل وقت وحين، لكن حبيب النفس مفقود غائب، الأمر الذي يكرس وضعية الحزن ويؤجل موعد الفرح إلى حين،وهكذا تتسم العلاقة بين طرفي الثنائية بالتوتر والانفصام. ويأخذ التعريف عن طريق الإضافة نصيبا وافرا من اهتمام الشاعر في البيت ،إذ يستعين به مرتين في قوله: (كميت اللون- حبيب النفس) ويشكلان معا توازيا صوتيا وهب البيت جرسا ذا فاعلية صوتية بديعة : (- - 0- 0- 0- ...- - 0- 0- 0- 0-)، ونلفي في البيت تضادا طريفا هو " وجدتها- مفقود"، وهو التضاد الذي تفرعت عنه ثنائية البيت الأساسية، ولا شك أن

1-المصدر نفسه والصفحة نفسها

هذا التضاد يؤدي دورا في بيان هم الشاعر الذي يعتصر فؤاده، فما هو موجود من خمر لا يفيده في شيء لأن حبيب النفس مفقود،والملاحظ في البيت دقة اختيار الشاعر لألفاظه ولا أدل على ذلك من كلمة "مفقود" إذ هي أبلغ في الدلالة من "غائب" أو "مسافر" ومفقود دليل على أنه لن يعود، والمثير لانتباه القارئ قول الشاعر" حبيب النفس" إذ استخدم "النفس" عوض "القلب" أو "الروح"، علما بأن الوزن لا يختل إذا وضع إحدى الكلمتين مكان كلمة " النفس"، فلماذا إذن عبر بالنفس؟ يدخل هذا الأمر ضمن ما يسمى بالبدائل الأسلوبية ؛ فكلمة النفس لها أهميتها في سياق البيت،ذلك أن هذا الحبيب لكثرة ما تعمق حبه قلبه وذهب به كل مذهب صار عنده بمنزلة نفسه ولا شيء أعز على المرء من نفسه، والنفس حاوية وضامة للقلب والروح، ولأن حبيبه هذا أعز عنده من كل عزيز أضافه إلى النفس فجعل الاقتران الروحي اقترانا لغويا تمثل في الإضافة، ويمكن النظر إلى قوله " حبيب النفس" من زاوية أخرى هي أن تعبير الشاعر بالنفس عوض القلب له دلالته المتمثلة في أن حب الإنسان للإنسان مستقره النفس، وحبه لله مستودعه القلب ، فيما حب الوالد لابنه مستقره الكبد.

د-بنية تذمر الشاعر من بخل من نزل بهم:

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه	أني بما أنا شاك منه محسود
أمسيت أروح مثر خازنا ويدا	أنا الغني وأموالي المواعيد
إني نزلت بكذابين ضيفهم	عن القرى وعن الترحال محدود
جود الرجال من الأيدي وجودهم	من اللسان، فلا كانوا ولا الجود
ما يقبض الموت نفسا من نفوسهم	إلا وفي يده من نتنها عود

يواصل الشاعر في هذه البنية الاحتفال بالإنشاء الطلبي الذي له القدح المعلى على مدار القصيدة كلها،خاصة، الاستفهام الذي له قصب السبق ، وما استعانته به إلا دليلا على حيرته وامتلاء نفسه وغليان داخله ، وهو إنما يسائل مجهولا يتخيله وربما يناجي نفسه، وربما يكون المسؤول هما ذينك الساقيين في بيت سابق، فقوله" ماذا لقيت

من الدنيا" طافح إلى حد التناهي بالتعجب والاستغراب المفضيين إلى الحيرة، والاستغراب يأتي من كثرة ما لاقاه من الدنيا والناس، ولا شك أن الذي لاقاه لتنوء الجبال بحمله ولا تقوى الأبطال المساعير على تحمله، وتعجبه هذا يتمظهر في قوله(وأعجبه) حيث يعود الضمير على ما لاقاه، وجملة "وأعجبه" استئنافية وهي تفسير للشرط الأول والسؤال الوارد فيه، ولنلاحظ كيف عبر ب"الدنيا" ولم يقل"الناس" دلالة على أنه مستهدف من الناس وغير الناس ، والشاعر كما هو ديدنه يعطي لأناه الفرصة لتظهر بالشكل اللائق كما سمح المقام ببروزها،وهو ما نصادفه في هذا البيت،إلا أن " أنا " الشاعر هنا لا تأخذ ذاك الطابع الافتخاري الفوقاني باستثناء قوله" محمود".

وفي البيت حكمة بليغة تتمثل في قول الشاعر" أني بما أنا شاك منه محمود" وهو من قول الحكيم" استبصار العقلاء ضد تمني الجهلاء" [1]، ومنه أيضا قولهم "رب مغبوط بدواء هو داؤه" [2]، والشطر الثاني تفسير لقوله "وأعجبه" الوارد في الشطر الأول،والملاحظ أن الشاعر دقيق كعادته في اختيار اللفظة المناسبة في مقامها المناسب ويتمثل ذلك في قوله" وأعجبه" فلم يقل "وأعظمه أو "وأخطره" ذلك أن المقام مقام تعجب واستغراب مفعم بإنكار ؛ فقد يحصل أن يكون الأمر خطيرا أو عظيما لكنه يفقد صفة الغرابة، فالشاعر إذن يشكو ويبكي لأنه أعلم بحاله من غيره،والذي ينبغي أن نشير إليه ههنا هو الدور الذي اضطلعت به الضمائر في هذا البيت خاصة الهاء في قوله(أعجبه- منه) فهي تختصر كلاما كثيرا لو قيل خرجت بنا إلى الإطناب وإلى شيء يعزل البلاغة عن سلطانها.

والبيت الموالي تفسير لسابقه؛ فالذي يشكو منه الشاعر هو بخل كافور الذي تجاوز كل بخل، في حين أن حاسديه يظنون –كما هو شأن كل حاسد- أنه في النعيم يرتع، والبيت مصدر –على غير العادة- بفعل هو "أمسيت" وفي رواية" أصبحت" وهو ناسخ فعلي اسمه التاء المتحركة، ويمكن عد" أروح مثر خازنا ويدا" أخبارا، ولا يخفى على السامع ما أضافه تكرار هذه الأخبار من بعد إيقاعي داخلي فيه سرعة وتدفق،

1-التبيان في شرح الديوان ،ج2،ص: 41.

2-المصدر نفسه والصفحة نفسها

خاصة، وأن لا فاصل يفصل بينها من حرف عطف ونحوه، ودلالة عدم الفصل أن الصفات كلها مجتمعة وكأنها صفة واحدة.

وفي البيت تسلسل منطقي عجيب فبعد قوله "أروح مثر خازنا ويدا" كان طبعيا من حيث النتيجة أن يقول" أنا الغني" فالغنى هو محصول الصفات السابقة، لكنه غنى فريد من نوعه ،فأمواله مواعيد كافور التي لا تنتهي، لا الذي يخزنه بيده،وهذا هو سبب شكواه وتعجبه في آن الوقت.

وضمير المتكلم ملق بثقله وظلاله، حاضر بكثرة خاصة في هذه الأبيات التي يضمنها شكواه وبلواه ،فالأنا حاضرة إن ذكرا وإن تقديرا كما في قوله" أمسيت (أنا) ،أنا الغني،أموالي(أنا)"،ويتوالى الاحتفاء بضمير المتكلم في البيت الموالي في قوله: "إني" التي تدل على أنه بصدد حكاية يريد سردها ولفت الانتباه إليها من خلال "إن" المفيدة للتوكيد، وهو ما يعني أننا بصدد جملة خبرية القصد منها الحكاية والإخبار، ولعل الدافع إلى تأكيد القول ب "إن" هو تبيان أن نزوله بأولئك الكذابين قد تم فعلا وأنه ليس كلاما من نسج الخيال، بل هو واقع حصل،وكأني بالشاعر قد توقع إنكار المتلقي لذلك عمد إلى التأكيد لنفي الشك وتحقق التصديق،والفعل" نزلت" مفيد لوقوع القرى فهو عادة ما يرد في معرض القرى والضيافة ، ونجد في قوله" نزلت بكذابين" مجازا مرسلا علاقته المحلية حيث ذكر الحال (كذابين) وأراد المحل (ارض)، ولا شك أن ما أضفاه هذا المجاز المرسل من لمسة فنية وبعد تخييلي ارتقى بالبيت في مدارج الشعرية وأنقذ القصيدة للمرة الثانية من الانزلاق في مستنقع المباشرة ، والشاعر كما أسلفنا دقيق في اختياراته الأسلوبية وكلماته المعبرة بدقة عن الموقف والملائمة للمقام، يتبين ذلك في اعتماده صيغة المبالغة" كذابين" التي تدل على كذب هؤلاء الذين نزل بهم الذي تجاوز كل مدى، وذلك تمهيدا للكلام اللاحق لئلا يفاجئ القارئ بما سيقوله في حقهم، والواضح من كلامه أنهم عصبة أو جماعة،وفي البيت تقديم وتأخير إذ قدم الجار والمجرور مرتين وأخر الخبر للاختصاص في قوله " ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود"، وهؤلاء الكذابون الذين نزل بهم شاعرنا ذوو خصال فريدة ؛ فهم لا يقرون الضيف ، بل يعدونه قولا دون أن يكرموه فعلا، وشتان بين المقال والفعال، فلا هم

يتركونه يمضي لحال سبيله ولا هم يكرمونه حق الكرم، ولنا أن نتساءل عن سبب نعت الشاعر لهم بالكذابين؟ لا شك أنه من كثرة ملازمته لهم قد خبرهم وتبين له أنهم يعدون الوعود الجسيمة دون أن يوفوا بها البتة. لذلك وسمهم بميسم الكذب،والملاحظ أنه لا يخصص هؤلاء الكذابين بل يتركهم مبهمين معلقين، وهو أمر يحسب له، إذ يحاول على الدوام ترك المتلقي في تشويق مستمر، ما يدل على حذقه وطول دربته وكبير مهارته اللغوية.

وبانتقالنا إلى البيت الموالي نجد أنه يعمد إلى تفسير الكذابين الواردين في البيت السابق مستخدما في ذلك المقارنة بين جود هؤلاء وجود الرجال، ذلك أن جود الرجال فعل يرى، وجودهم قول يطلق وشتان بين الجودين؛ فذاك حقيقة وهذا كذب صراح، وانطلاقا من هذه المقارنة نقف على ثنائية تستفاد من السياق:

جود الرجال \ جود الكذابين (الذين نزل بهم)

الصدق \ الكذب

ملموس \ مقول

صادر عن الأيدي\ صادر عن اللسان

الكرم \ الشح

العطاء \ المنع

العروبة \ العجمة

وتبين هذه الثنائية الفرق الصارخ بين جود الرجال القائم على العطاء و بين جود أولئك الذين نزل بهم القائم على المنع، فهذا في الحضيض وذياك في الثريا، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الشاعر أضاف إليهم الجود مبالغة وإمعانا في التهكم، فالجود الذي يضيفه إلى الرجال هو عين الجود وحاق الكرم، وهو بهذا يحط من شأن قوم ويرفع من شأن آخرين، مستخدما أسلوبا تهكميا يستفاد من السياق، فهذا الذي يضيفه إليهم من جود على سبيل التجوز ليس من الجود في شيء، لأن الجود الحقيقي يعتمد على البذل والعطاء ،فيما جود هؤلاء شعاره المنع ، لهذا السبب دعا عليهم في آخر البيت في

أسلوب دعائي طافح إلى حد التناهي بالنبرة التهكمية المشوبة بالتحقير: (فلا كانوا ولا الجود).

ولننظر كيف عبر عن أصحاب الجود ب "الرجال"، وعادة ما يطلق لفظ الرجال على الموفين بعهودهم القائمين على مصالح غيرهم المجتمعة فيهم صفة الرجولة والفتوة والكرم والجود والخلق الحسن ، في حين لم يزد على أن عبر عن الكذابين بضمير الغائب "هم" ما يدل على أنهم مغيبون من حقله اللغوي .

والذي ينبغي أن نقف عنده وقفة تأمل هو قوله: (الأيدي) وقوله (من اللسان) حيث جاءت الكلمة الأولى في صيغة الجمع، والثانية في صيغة إفراد، وهذا مخل بشروط العطف الصحيح، إلا أن الشاعر أراد « الألسن، فوضع الواحد موضع الجمع»[1]، كما أن للضرورة الشعرية دخلها في الأمر، وما يستفاد من كلمة الأيدي أن جود الرجال يرى على أرض الواقع مطبقا، أما جود الكذابين فلا يعدو أن يكون وعدا وتماطلا وسحابة صيف.

والبيت في عمومه مأخوذ من قول الطائي:[2].

ملقى الرجاء، وملقى الرحل في نفر   الجود عندهم قول بلا عمل

ومن قوله أيضا:

وأقل الأشياء محصول نفع   صحة القول والفعال مريض

وقد أحسن المتنبي أخذ المعنى وجودة تجويدا، وهو ما يدخل في إطار السرقة الحسنة أو المحمودة كما تعارف عليها النقاد القدامى وفي المعنى نفسه يقول المتنبي:

أخا الجود أعط الناس ما أنت مالك

ولا تعطين الناس ما أنت قائل

وفي البيت تصدير حيث إن آخر كلمة في المصراع الثاني (جود) تعود على أول كلمة في المصراع الأول (جود)، إضافة إلى التكرار المتأتي ثلاث مرات لكلمة "الجود" التي

1- التبيان في شرح الديوان، ج / 2، ص: 41

2-المصدر نفسه والصفحة نفسها

وردت معرفة في المرات الثلاث مرة بالإضافة ومرة بـ"أل" التعريف ولا شك أن هذا التكرار للصوائت والصوامت أغنى البيت من الجانب الإيقاعي.

وإطلالة سريعة على البيت الموالي تبين لنا جنوح الشاعر إلى المجاز ذلك أنه محتاط كل الاحتياط في استخدام الاستعارات والمجازات، لكن هذا لا يمنع إدراجها بين الحين والحين، وهو يجعل الموت إنسانا ذا يدين "يقبض" بهما حاذفا المشبه به، ورامزا إليه بشيء من لوازمه الذي هو الفعل "يقبض" على سبيل الاستغارة المكنية التبعية الواقعة في الفعل ، ولا يخفى على الناظر ما أضافته هذه الاستعارة من جمالية دلالية وبعد رمزي بديع وتصوير لشيء معنوي على أنه وقع ، ومعروف أن التعبير بالاستعارة والكناية أبلغ وآنق وأتم وأفضل لما يعطيه للعبارة من كثافة دلالية وتصويرية ، و"من" في قوله (من نفوسهم) تبعيضية أي من بعض نفوسهم، ولو أنه قبض نفوسهم كلها لمات هو أيضا من نتنها وعفنها، والملاحظ كما أشرنا أن الشاعر جعل للموت يدا يقبض بها العود، وأضاف إليه صفات الإنسان، فالموت لا يد له تذكر إنما اليد يد الإنسان أضافها للموت تدعيما للجانب الرمزي- الكنائي للبيت، ولا بد أن ننتبه إلى الفعل المستعمل "يقبض " فلم يقل" "يمسك" أو "يأخذ" والسبب أن القبض أكبر وأشد من مجرد المسك والأخذ، فالأول يتم بقوة أما الثاني والثالث فيتم برفق، إضافة إلى أن القبض يرد مرتبطا بالموت على الدوام فنقول: "قبضت روحه"، والجملة بعد الواو في قوله: "وفي يده من نتنها عود" حالية بدليل الواو الحالية، ويستخدم الشاعر في البيت تقنية التصوير إذ جعل الموت إنسانا له يد، وفي هذه اليد عود به يمسك نفوس أولئك البخلاء لنتنها وريحها الزاعقة التي تقرب من ريح الجيفة، فنفوسهم نتنة لأن كثرة بخلها وحرصها ومنعها جعلها أنتن من الجيفة، وفي البيت تقديم علينا الإشارة والتنبيه عليه في قوله (من نتنها عود) فالأولى تقديم "عود" وتأخير الجار والمجرور، لكن العكس حصل، ذلك لأن الجار والمجرور أولى بالتقديم للاختصاص والعناية والتوكيد والإشارة خاصة إلى نتنها دون غيره، والحذف حاصل مقدر قبل الجملة الظرفية "في يده" وتقديره "" يوجد في يده...".

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى مسألة تتعلق بنهايات الأشطر الأول في الأبيات

الأربعة الخالية التي تنتهي بالميم المضمومة ولا شك أن لهذه المسألة دورها الإيقاعي الذي لا يخفى:

ضيفهمُ

جودهمُ

نفوسهمُ

2-بنية الهجاء والنيل الساخر من كافور:

تنقسم هذه البنية إلى بنى جزئية تصب كلها في مصب واحد وبوتقة واحدة موجهة كلها إلى ذم كافور وهجوه هجاء ساخرا تهكميا، ولا شك أن العلاقة بين هذه البنية والبنية السابقة الخاصة بالذات علاقة سببية ؛ ذلك أن ما كان يعانيه الشاعر من ألم وحزن وإصرار على طلب العلى جعله يبحث عن مخرج ، فاتجه إلى هجو كافور، وكأني به تعب وأراد أن ينفس عن نفسه بعض الشيء.

أ-بنية ثورة كافور ومآل الحكم إليه:

من كل رخو وكاء البطن منفتق	لا في الرجال ولا النسوان معدود
أكلما اغتال عبد السوء سيده	أو خانه فله في مصر تمهيد
صار الخصي إمام الآبقين بها	فالحر مستعبد والعبد معبود
نامت نواطير مصر عن ثعالبها	فقد بشمن وما تفنى العناقيد

تعد هذه الأبيات الأربعة مدخلا إلى حقل الهجاء، والبيت الأول كما هو ظاهر تابع لسابقه لاحق به، مكمل له من ناحية المعنى، والشاعر في هذا البيت يعمد إلى أسلوب الوصف ليصف كافورا، وترى كيف استخدم ثلاثة أوصاف متتالية، فهو رخو بمعنى خصي، لا وكاء على ما في بطنه من الريح، كما أنه منفتق؛ فهو بداهة لا بالرجل ولا بالمرأة.

والشاعر يعتمد على الشرط اعتمادا كبيرا، فلربما يجد فيه الأسلوب الأقدر على بلورة أفكاره وتجسيدها على أرض الواقع، نجد ذلك في البيت الموالي"أكلما اغتال"

المصدر بأداة استفهام إنكارية، حيث ينكر أمر الاغتيال وصيرورة الأمر إلى كافور واستتباب الأمن له وهو العبد الأبق، خاصة، أن هذه الصيرورة تمت بطريقة غير شرعية مبنية على الاغتيال والخيانة، وهذا ما يبينه الفعلان "اغتال- خانه" واغتال معناه: "أهلك وقتل على حين غرة وغيلة" أي بغتة، وهو قتل لا يقدم عليه إلا الجبناء الرعاديد، ولهذا نفهم سبب نعته له ب "عبد السوء" فقد عرفه بالإضافة، فهو عبد سوء لا عبد خير وصلاح، ولو كان عبد خير لما اغتال سيده ومولاه، والشرط الثاني مرتبط بسابقه بدليل "أو" التي هي للتخيير، وجواب الشرط مقترن بالفاء في قوله: "فله في مصر تمهيد" وهي شبه جملة، ويتيح لنا البيت الوقوف على ثنائية تستفاد من الطرف الأول "عبد السوء" مستخرجين الطرف الثاني اعتمادا على علاقة الحضور والغياب:

عبد السوء / عبد الخير

كافور / الحاكم المأمول

الخيانة / الوفاء

الجبن / الشجاعة

الاغتيال / الأمانة

وتبرز لنا هذه الثنائية الفرعية بجلاء أخلاق المهجو الدنيئة السيئة، فهو لا يزيد على أن يكون عبدا جبانا رعديدا خائنا مغتالا، وكما سبق وأشرنا فالشاعر يعتمد أسلوب الاستفهام الإنكاري إذ ينكر مآل الأمر إلى كافور وكأنه قال: " هذا لايجب أن يكون"([1]) وهكذا وبعد أن قتل عبد السوء سيده على حين غرة دانت له رقاب الأحرار وصار بيده الحل والعقد وصار الآمر الناهي، الممسك بزمام الأمور، وهذا ما يدل عليه الفعل" صار"، وإذا كان قد وصفه ب" عبد السوء" فهو يضيف إليه وصفا آخر في هذا البيت هو "الخصي"، وهو وصف يسلب منه صفة الرجولة، لكن المفارقة أنه رغم كونه خصيا فقد صار إماما للثائرين من أبناء جلدته من العبيد، فهو قائد الثورة الكافورية التي أرادت الثأر لكرامة العبيد، وهو إمامهم الذي يأتمرون بأوامره، ونلاحظ كيف

1- التبيان في شرح الديوان، ج /2 ، ص: 40

استعار لفظ "الإمام" الذي غالبا ما يستعمل في مجال الدين، إلا أنه إمام فريد من نوعه" إمام الآبقين " والآبق الهارب من سيده الخارج عن طوعه، ولما صارت الأمور بيد كافور وأتباعه كانت النتيجة انقلاب الموازين فأصبح الحر عبدا وصار العبد حرا، وقريب من هذا المعنى قول الإمام الشافعي[1]:

تموت الأسد في الغابات جوعا ولحم الضأن تأكله الكلاب

وعبد قد ينام على حرير وذو نسب مفارشه التراب

إذن فكافور هو قائد الثورة ومقلب العبيد على أسيادهم، وهكذا صار العبد في مصر ممجدا، والحر مضطهدا، ونقف في البيت على تضاد : (الحر مستعبد # العبد معبود)، هذا من الناحية الدلالية أما من الناحية الإيقاعية فالملاحظ أن تكرار بعض الحروف المهموسة ذات الرنين البارز كالصاد والسين أضفى على البيت بعدا موسيقيا جميلا ، والملاحظ أيضا هو تكرار بعض الألفاظ المشتقة من أصل واحد (مستعبد – عبد- معبود) وما يترتب عليها من ترداد نفس الصوامت (العين- الباء الدال) الذي يمنح البيت لا محالة جرسا ذا فاعلية إيقاعية بارزة .

وبتأمل الأبيات السابقة تتراءى لنا ثنائية نمثلها في الآتي:

قبل الثورة / بعد الثورة

العبد مستعبد / العبد معبود

الحر معبود / الحر مستعبد

الذلة والانكسار / الرفعة والانتصار

العبودية / الحرية

والعلاقة بين طرفي الثنائية علاقة تضاد كما هو باد؛ فالأمور انقلبت رأسا على عقب، فالذي كان سيدا صار عبدا والعبد صار سيدا، والظاهر أن الثورة لم تقدم ما كان مطلوبا منها، إذ انتقمت الطبقة المهانة لنفسها حقدا وكراهية وهو أمر ليس

1- ديوان الشافعي،تحقيق إحسان عباس، ص: 12

من شيم الكرماء ولا من خصال الشرفاء، وفي الحديث " ملكت فأسجح" لكن هؤلاء العبيد ذوو نفوس ملأى بالحقد والكراهية ، فكيف لهم أن يسجحوا.

وأي ثورة إنما تأتي نتيجة غفلة الحاكمين، وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله" نامت نواطير مصر عن ثعالبها" والنوم ههنا المقصود به الغفلة لا النوم الحقيقي، والنواطير السادات الكبار والأشراف ذوو الأملاك من عليه القوم، وقد كنى بالثعالب عن العبيد مبالغة في خيانتهم إضافة إلى مكرهم الشبيه بمكر الثعالب، وقد أحسن الشاعر أيما إحسان حين وصفهم بالثعالب إمعانا في مكرهم ودهائهم، والذي ينبغي أن نسجله هو أن هؤلاء العبيد دهاة أذكياء إلى حد بعيد وإلا ما استطاعوا التخطيط للتمرد، فهم لما وجدوا الفرصة مؤاتية والظرف سانحا بغفلة ساداتهم أكلوا حتى بشموا ؛أي أكلوا فوق الشبع، وهو ما يدل عليه وقوله" فقد بشمن" أي أن البشم واقع محقق بدليل" قد" التحقيقية ، ولما شبعوا صاروا يفكرون فيما هو أكبر من الشبع وهو الحرية ، وفي المثل العربي:" أجع كلبك يتبعك" [1]، وقد اتبع الشاعر في البيت أسلوب التصوير، إذ تتراءى لنا أثناء قراءة البيت صورة السادة الحارسين للكرم والنخل ، والثعالب وهي تتسلل خلسة في جوف الليل إلى الحقول وتأكل العناقيد، وهي صورة طافحة بالدلالات بعيدة المغزى تظهر مشهد الانقلاب والتمرد في صورة ذهنية بالغة الدقة بعيدة الدلالة تطبعها الحركة، كما أنه وفق في استخدام الكناية أفضل استخدام إذ كنى ب"النواطير" عن السادة والأشراف، وب"الثعالب" عن العبيد والأرذال، وب"العناقيد" عن الأموال ولا شك أن التعبير بالكناية في هذا المقام مرده إلى وظيفتها الاختصارية للمعاني والتعبير عنها بما يشبه اللمحة والإيماءة ،وهدفه استفزاز الذهن ليبحث عن الطرق التي تؤدي به إلى المقصود من المعنى من خلال ربط العلاقات وملء الفراغات .

ويعتمد الشاعر على أسلوب التوكيد في قوله" فقد بشمن" رغبة في التأكيد على حصول البشم حقيقة لا ادعاء، والواو في قوله" وما تفنى العناقيد" هي لمجرد

1- المستطرف في كل فن مستظرف، الأبشيهي،تح مفيد محمد قميحة، ص : 45.

الربط لا غير، فكأنه قال: " دون أن تفنى العناقيد"، والمستفاد من قوله" وما تفنى العناقيد" عظم ثروتهم التي لا تفنى ولا تنتهي، مرسلا الكلام على التأييد.

ب-بنية حقيقة العبد:

العبد ليس لحر صالح بأخ لو أنه في ثياب الحر مولود

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

والبيت الأول في هذه البنية الجزئية من بنية الهجاء نتيجة منطقية للأبيات السابقة، وهو بيت تقريري يقرر فيه الشاعر حقيقة معينة؛ وهي أن العبد مهما يكن ليس بأخ للحر ما يعني أنه عدو له، وقد استخدم الأداة" ليس" لنفي أخوة العبد للحر، حتى ولو كان مولودا على فراش الحر، والمستنتج أن الشاعر مستاء أشد ما يكون الاستياء من كافور ،ولهذا السبب يحشد الألفاظ حشدا بغية النيل منه والهزء به، ويستخدم إلى جانب النفي النعت نظرا لدوره الواضح في التعريف بالمنعوت في قوله: (لحر صالح)، كما يعمد إلى التكرار في كلمة" الحر" التي وردت معرفة تارة بالوصف وأخرى بأل، ومعنى البيت: " إن العبد وإن أظهر الود فليس هو بمصاف له مخلص" ([1]) وهو من الحكمة.

والواضح البين أن الشاعر لا يبخل على غيره بنصائحه، فإذا كان يحذر من مؤاخاة العبد واتخاذه صفيا، فهو في البيت الموالي ينهى كل امرئ عن شراء العبد إلا في حالة ما إذا كانت العصا في يده، والشاعر يستخدم أسلوب النفي متبوعا بالاستثناء لتوضيح فكرته وإقناع غيره بها " لا تشتر العبد إلا والعصا معه"، ولنلاحظ كيف يضيف العصا إلى العبد في قوله" إلا والعصا معه" فالعبد يحمل عصاه معه ليضرب ويؤدب بها وهذا منتهى الإهانة، والشاعر دائم الاستحضار للمتلقي كما لو كان ماثلا أمامه سامعا إياه، وعلى هذا الأساس فالمتقبل "موجود على نحو من الأنحاء في النص فهو يسهم في فرض البنية التي يجب أن يكون عليها القول ويندس في الخطاب اندساسا

---

1 - التبيان في شرح الديوان،العكبري، ج/ 2 ص: 43

يمسي بمقتضاه معيارا من معايير الجودة وبلوغ المحل الأسمى من الأدبية" [1]

وعلى هذا وضع الشاعر في ذهنه أن السامع لا محالة سيسأله عن السبب الداعي إلى عدم شراء العبد إلا وعصاه معه، فما كان منه إلا أن قدم الجواب في صيغة تأكيدية استنجد فيها بمؤكدين اثنين" إن" و" اللام" في قوله: " إن العبيد لأنجاس مناكيد"، وكأنه ظن أن السامع لن يصدقه ما لم يؤكد خبره، وهكذا يصف الشاعر هؤلاء العبيد بوصفين متتابعين هما قوله: " أنجاس مناكيد" ولم يفصل بين الوصفين أو النعتين، وكأن الفصل يقطع الدفقة الشعورية المنطلقة المنسابة أو بركان الغضب المتأجج في الصدر ودليل على أن الصفتين معا تجتمعان في وقت واحد، والأوصاف المستخدمة أوصاف سلبية في المقام الأول ، حيث تسلب الصفات الإيجابية وتحل محلها نظيرتها السلبية، فهم "أنجاس" جمع نجس، والنجس الذي به نجاسة، وهم "مناكيد" جمع منكود وهوالذي فيه نكد.

والأبيات السابقة تقرب من قول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته   وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

والبيت قيد التحليل مأخوذ من قول الشاعر المعروف:

الحر يلحى والعصا للعبد

وقول مالك بن الريب:

العبد يقرع بالعصا   والحر يكفيه الوعيد

وقول يزيد بن مفرغ [2]

العبد يقرع بالعصا   والحر تكفيه الملامة

وهو من الأمثال.

وقال آخر:

---

1 - جمالية الألفة، شكري المبخوت ص: 15

2- المستطرف للأبشيهي، ص: 46

العبـــد يقـــرع بالعصـــا   والحـــر تكفيـــه الإشـــارة

وكقول الحكم بن عبدل من أبيات الحماسة[1]

والعبـد لا يطلـب العـلاء ولا   يرضـيك شـيئا إلى أذا رهبـا

مثـل الحمـار الموقـع الظهـر لا   يحســـن مشـــيا إلا إذا ضـــربا

والظاهر أن الأبيات جميعها تصب في معنى واحد لا تتجاوزه، ولقد أحسن المتنبي الأخذ أيما إحسان، لا بل إنه زاد عليه وجوده تجويدا، ما يدل دلالة قطع على حذقه ومهارته وإحسانه الأخذ، وإذا ما انتقلنا إلى الجانب النحوي سنجد الشاعر يستخدم" لا" النافية وهكذا جاء الفعل بعدها مجزوما محذوف الياء في آخره، ولا شك أن حذفها أضاف للفعل خفة في النطق، والنهي قريب من الأمر فقوله: (لا تشتر العبد إلا والعصا معه) هو نفسه (اشتر العبد ومعه العصا)، ولا شك أن هذا النهي المستخدم طافح بمعاني السخرية اللاذعة معبر عن انفعال الشاعر تجاه كافور المقصود بالكلام، والملاحظ زيادة على ما ذكرنا مزاوجة الشاعر بين أسلوب الإنشاء والإخبار ، جاعلا الإنشاء في القسيم الأول للبيت ، والخبر في الشطر الثاني، وهو أمر يحسب له إذ للأمر علاقة بترتيب المعنى في التفس وهذا الترتيب ناتج عن خيار تعبيري ؛ذلك أن الهدف من الإنشاء في صيغة النهي هو التحذير من شراء العبد، أما الخبر فجاء ليبرر سبب هذا التحذير أو النهي، ونصادف في البيت ظاهرة التكرار، خاصة تكرار بعض الألفاظ المفاتيح كالعبد مثلا التي تكررت مرتين في البيت تارة في صيغة الجمع، وأخرى في صورة المفرد.

ج-بنية مكانة كافور المزيفة ونفاق المجتمع :

ماكنت أحسبني أحيا إلى زمـــن   يسيء بي فيه عبد وهو محمود

ولا توهمت أن النـاس قـد فقـدوا   وأن مثـل أبـي البيضـاء موجـود

1- التبيان في شرح الديوان، ج/2، ص: 43

وأن ذا الأسـود المثقـوب مشفـرة تطيعـه ذي العضـاريط الرعاديـد

جوعـان يأكـل مـن زادي ويمسكني لكـي يقـال عظـيم القـدر مقصـود

والشاعر مملوء النفس ثائرها لهذا السبب يهجو ويثلب، وإذا كان قد استخدم فيما سبق الأسلوب المباشر في الهجاء، فهو في البيت الأول من هذه البنية يلجأ إلى الشكوى ولوم الزمن على ما حل به من إساءة من لدن العبيد الذين صار بأيديهم الحل والعقد، ويحمدهم الناس بعد أن كانوا مذمومين مدحورين، وشكواه تلك طافحة إلى حد بعيد بالرفض الصارخ للواقع، وقد صدر البيت الذي نحن بصدده ب "ما " النافية التي تظهر رفضه وعدم رضاه، والملاحظ هو هذا الاستخدام الكبير للأفعال ما يدل على أن الشاعر مملوء النفس لهذا فهو يفرغها تفريغا، وعلى هذا فالحركية هي سمة البيت الأساسية، هذه الحركية التي جاءته من الأفعال المضارعة، كذلك استخدامه لحروف الجر مع هيمنة الأنا ما يقارب الأربع مرات، ولا شك أن توظيف التضمين تحديدا في هذا المقطع أو البنية له من الدلالات على انفعال الشاعر ووصول الأمر به إلى مدى من العجز عن التحمل و عدم الرضى بالواقع الذي أفضى بالحكم لكافور ومن لف لفه، ونراه كيف يعبر عن العبد بضمير الغيبة، وكأنه لا يعتد به فغيبه من حقله اللغوي تغييبا، والواو في قوله (هو محمود) واو الحال وما بعدها حال للعبد، ولا ننسى استعمال الشاعر لفعل من أفعال الظن ممثلا في " احسبني" الذي يحتاج عادة إلى أكثر من مفعولين ،وفي البيت تضاد واضح تفرعت عنه الثنائية التالية :

يسيء بي فيه عبد	/	وهو محمود (كافور)
الشاعر مساء إليه	/	العبد مسيء

والجدير بالملاحظة في هذا المقام هو هذه التراتبية المتتالية لأحرف النفي في الأبيات الثلاثة الأخيرة، الشيء الذي يبرز بجلاء لا يوازيه جلاء النزعة الرفضية التي يتبناها الشاعر ويعلنها على الملأ تجاه هؤلاء الذين يسميهم عبيدا:

لا تشتر

ما كنت

ولا توهمت

إن تتالي أحرف النفي بهذه الطريقة له حتما دلالته التي لا تخفى على الناظر الحصيف؛ فالشاعر ينحو على الزمن باللائمة عندما يرى أن العبيد صاروا أسيادا وهو الشاعر المثقف دونهم في المرتبة والمجد ، وهذا البيت الذي ندور في فلكه تابع لسابقه متصل به بدليل حرف الواو في قوله (ولاتوهمت) معطوف على قوله (أحسبني) والفعلان معا من أفعال الظن، ونراه كيف يقرن " قد" التحقيقة بالفقد في قوله " قد فقدوا" ما يدل على مرارة مسرفة مطوية بين حنايا الشاعر، والمقصود" بالناس" الأحرار الشرفاء الذين قلب لهم الدهر ظهر المجن فأرداهم أرضا بعد أن كانوا في عزة، ونقف في هذا البيت على ثنائية ذات دلالة نوضحها فيما يلي:

الناس فقدوا	/	تواجد أبي البيضاء
الكرم فقد	/	المنع وجد

إن مشكلة الشاعر أنه لم يتوهم للحظة أن الزمن قد ينقلب على حين غرة، ومادام الأمر كذلك فقد أصيب بالدهشة والحيرة التي انقلبت إلى صدمة أحالته بدورها إلى ذم الزمن وشكوى الدهر، والبيت ككل جملة كبرى تنضوي تحتها جمل صغرى، والجملة الكبرى فعلية (توهمت) أما الصغرى فهي اسمية: (أن....- أن....) وهذه الجمل الصغرى مفاعيل ، والشاعر حريص أشد ما يكون الحرص على أسلوب السخرية إذ لا يكاد يجد الفرصة مواتية حتى يطلق تهكماته التي تمس كافورا ، وهو يسلك في طريقة هجائه التهكمية ما كان يسلكه جرير مع خصومه حيث كان يتبع خطة مفادها : "إذا هجوت فأضحك"([1]) وفي ذلك يقول صاحب العمدة:"على الشاعر عند الهجاء أن يسلك طريق التعريض عوض التصريح، فذاك أبلغ في الإيذاء والإقذاع " ([2]) والشاعر في البيت يعمد إلى التعريض فيكني المهجو" أبا البيضاء" تهكما وسخرية، فهو لا يمدحه بالكرم والسخاء والبذل والعطاء بل بنقيض ذلك كله ، فالمقصود هو

1- العمدة ،ابن رشيق، ج/2، ص: 174.

2-المصدر نفسه والصفحة نفسها.

التهكم والهجاء لا المدح والثناء ، وقد يكون قوله (أبا البيضاء) تعبيرا له بسواده وعبوديته وإمعانا في ثلبه.

والبيت اللاحق تابع لسابقة اقتضاء، إذ هو المفعول الثالث للفعل "توهم" الوارد في البيت السابق، ولذلك فهو متعلق به تعلق اقتضاء، ولنلاحظ كيف لقبه ب "الأسود المثقوب المشفر" كناية عن قبحه ودمامته فهو أسود كالفحم و كالليلة الليلاء مشقوق عظيم المشافر، والمشافر هي للحيوان فيما الشفاه للإنسان وهو إمعان في هجوه والنيل منه ، وقد تتفق معي أنه يرسم لوحة كاريكاتورية بديعة عنوانها" كافور القرد "، ولاشك أنها لوحة مثيرة للضحك، فهو يهجو على طريقة ابن الرومي في بيته المعروف:

وجهك يا عمرو فيه طول   وفي وجوه الكلاب طول

والأرجح أنه يشبه كافورا بالقرد، لأن الصورة تقرب أن تكون صورة قرد، نظرا لجامع السواد وعظم المشافر، والشاعر كما أسلفنا غير ما مرة ممتلئ النفس لذا فهو يعمد إلى الحذف، كحذف بعض الحروف كما هو حاصل في اسمي الإشارة" ذا ،ذي" فقد حذف هاء التنبيه واكتفى ب " ذا" ، كما أنه أخف على اللسان ولا شك أن للضرورة الشعرية يدا في القضية ، والضمير في قوله (تطيعه) سابق على الاسم الصريح" العضاريط" أي الأتباع وقيل الأجير الذي يخدم بطعام بطنه، واحدهم عضروط، والملاحظ في هذه الكلمة ثقلها على اللسان الناتج بالأساس عن تقارب مخارج الحروف المشكلة للكلمة وكذا اجتماع "العين والضاد والطاء" وما ينتج عن نطقها من ثقل وصعوبة، لكن الشاعر كان مصيبا في اختياره لهذه الكلمة بالذات، فقبح وثقل موقع الكلمة في الأذن يشاكله قبح في المعنى في القلب، ونرى كيف يسم هؤلاء العضاريط بميسم الجبن والهلع، فهم" رعاديد" أي جبناء، والجامع بين الكلمتين هو الاتحاد في الوزن الصرفي (العضاريط =الرعاديد) وهو ما أضفى جرسا إيقاعيا متسقا على البيت، وقد يلاحظ غير واحد أن الأسلوب الهجائي المتبع من قبل الشاعر يعتمد بالأساس على ضمير الغياب، وهو أمر له تعليله وتفسيره، فالمهجو لكثرة ما هو مغيب عن فكره غير معتد به غيب كذلك من حقله اللغوي هزءا وسخرية،و البيت الموالي "

جوعان يأكل من زادي" أكبر دليل على ما نزعم فهو يسمه بميسم الجوع، والظاهر أن الشاعر يعمد إلى الحذف، والمحذوف هنا ليس حرفا أو بعض كلمة، إنما هو المبتدأ المتمثل في"هو"،والحذف هنا أبلغ من الذكر وآكد في الدلالة وقد حذفه لعدم الاعتداد به و عدم استحقاقه للذكر ، والشاعر لا يتوانى في حشد الصفات التي تنال من شخص المهجو، فهو (جوعان، يأكل من زاده، يمسكه)، هكذا يبدو لنا كافور في صورة من أذل الصور: صورة البخيل الحريص على ماله ، لهذا فهو لا يجد أدنى عيب في أن يبقى طاوي البطن في مخمصة، والأدهى أن يترك ماله وأكله محفوظا ويأكل من عند غيره، وهذه قمة البخل ورأس الحرص، وإذا ما تساءلنا عن السبب؟ نجد الجواب موقعا في الشطر الثاني في قوله (لكي يقال عظيم القدر مقصود) وهكذا فالشاعر واضع المتقبل على الدوام في حسبانه، واللام في قوله " لكي" تعليلية تفسيرية، وتجب الإشارة إلى أن هناك وجها آخر وهو أن يكون جوع المهجو راجع إلى شرهه فعلى الرغم من كثرة الأكل لا يشبع البتة، وكأنه يعوض ما فاته من سنوات العبودية والحرمان، وإذا ما عرجنا ناحية الأفعال سنجد أنه استخدم أفعالا ثلاثة كلها مضارعة اثنان معلومان (يأكل- يمسكني) وواحد مبني للمجهول: (يقال) وقد نثبت بعده حرف الجر " عنه" ليتم المعنى، ونائب الفاعل هو قوله (عظيم القدر مقصود) والملاحظ في الصفتين مزجهما وعدم الفصل بينهما بحرف عطف أو ما شابه، وفي السياق حذف بعد كلمة " مقصود" فقد يتساءل المرء " ممن هو مقصود؟" والمعنى: يمسكني عنده ليفخر بمدحي له حتى يقول الناس "هو عظيم القدر إذ قصده المتنبي"([1])، وهكذا فالمتنبي يهجو كافورا، وفي الوقت ذاته يفخر بنفسه أيما افتخار، والأوصاف عادة ما تأتي أسماء، لكنها ليست بالقاعدة المطردة فقد تجيء الأوصاف جملا فعلية وهو ما يتجلى بوضوح في قوله (يأكل، يمسكني) و يعمد الشاعر إلى أسلوب التفسير، حيث يذكر الشيء ثم يعرفه، كما في قوله (جوعان) حيث إن الذهن يبقى منشغلا سائلا: أي جوع يقصد ، لكن بعد إتمام الجملة تحصل الفائدة المرجوة وتنقشع سحابة الغموض .

1-التبيان في شرح الديوان للعكبري،ج 2،ص 45.

وجدير بالذكر أن الشاعر احتفل بالجانب الإيقاعي حيث تكررت بعض الصوامت أكثر من مرة كالسين "6 مرات" والمدود المتمثلة في "الياء والواو" وهو ما أعطى للأبيات مجتمعة ذاك الجرس الإيقاعي الذي خفف من حدة الهجو ولوم الزمان،كما أن التضمين أكسب الأبيات اندلاثا وسرعة وجعلها أكثر انسيابية وتدفقا وتعبيرا عن الدفقة الشعورية المنطلقة.

د-بنية تعيير أتباع كافور:

وهذه البنية تتشكل من ثلاثة أبيات تتحد في رسم دلالة جامعة ،وفيها يعير الشاعر بعض أتباع كافور الذين قبلوا أن يكونوا تحتَّ تصرفه وإمرته مسلوبي الإرادة، مفضلا الموت على أن يكون منهم.

إن امرءا أمة حبلى تدبره	لمستضام سخين العين مفؤود
ويلمها خطة ويلم قابلها	لمثلها خلق المهرية القود
وعندها لذ طعم الموت شاربه	إن المنية عند الذل قنديد

وهو هنا يعرض تعريضا بابن سيده كما قال العكبري، ويواصل في الوقت نفسه رسومه الكاريكاتورية المضحكة الموغلة في التهكم مما يجعله وفيا لطريقة التصوير التي يجدها قادرة على إيصال فكرته ومساعدته على الهجو اللاذع المقذع ،ولننظر كيف جعله" أمة حبلى" لعظم بطنه وانتفاخها، كما لو كانت بطن حبلى في الشهر التاسع، وهو تصوير بديع مضحك ، ويصدر الشاعر بيته بأداة توكيد وهذا يدل دلالة قاطعة - لا سبيل إلى ردها- على أنه يعول على أسلوب التأكيد أيما تعويل ،وذلك قصد لفت انتباه السامع إليه فلا تميل أذنه ولا فهمه لأمر سواه، والتأكيد في الأسلوب الخبري يلجأ إليه عادة لدفع إنكار السامع، وبقدر إنكاره يكون التأكيد حاضرا، والضمير في "امرأ" يعود عودا على ابن سيده، وقد أخر الشاعر الفعل" تدبره" مع أن حقه التقديم وذلك قصد الإشارة إلى أن الذي يدبر هذا المرء ليس سيدا أو امرءا معدودا في الرجال وإنما امرأة حبلى، وفي ذلك إمعان في الهجو ، والشطر الثاني في عمومه اسم " إن" وهو عبارة عن أوصاف متوالية للمعرض به؛ فهو "مستضام" أي الذي ناله ضيم وذل،

و المفؤود الذي لا فؤاد له، وهو أيضا الذي أصابه داء في فؤاده، والذي أراد الشاعر الإشارة إليه تلميحا لا تصريحا من خلال قوله هو (جبن الموصوف وخوره، فالجبان عند اشتداد الأمر يطير فؤاده كل مطار فيصير كالنعامة تنفر من صفير الصافر...) وقد يكون المقصود أن لا عقل له، ولا ريب أن اختيار اسم المفعول للتعبير عن تبعية الموصوف يرسخ التبعية اللغوية للفاعل، فهو مفعول به لا حول له ولا طول، ولنر كيف أتى بالأوصاف الثلاثة (مستضام سخين العين، مفؤود) دون رابط ليدل على أنها كلها تجتمع دفعة واحدة في الموصوف بخلاف إذا ربط بينها، وما دامت هذه حال ابن سيده في تبعيته لهذا العبد الآبق والأمة الحبلى و الخصي الذي لا هو بالرجل ولا هو بالمرأة ،فهو يتعجب من قبوله لهذا الأمر في قوله "ويلمها خطة ويلم قابلها"، حيث ينكر هذا الأمر إنكارا، ويعلنها صريحة مدوية في أسلوب تعجبي طافح بالإنكار والاستغراب، في قوله:(ويلمها خطة) والضمير سابق على الاسم، والمقصود بالخطة هنا القصة التي هو بصدد الحديث عنها، فهو يتعجب منها تعجب المنكر ،إذ يتعجب من شأنها وغرابتها كما يتعجب من قابلها، وكأني به يقول: (تعسا وسحقا لها من خطة وسحقا لقابلها) وقوله (ويلمها) (بضم اللام وكسرها) يريد "ويل لأمها فحذفه لكثرته في الكلام [1] وهي كلمة تقال عند التعجب من أمر عظيم" ويلمه" ومنه قول الرسول صلى الله عليه وسلم في أبي بصير:" ويلمه مسعر حرب" [2] والمثير للانتباه تكرارا الضمير" ها" ثلاث مرات، وتعود كلها على قوله (خطة)، ولا شك أن هذه الهاء المتبوعة بالألف الممدودة أضافت ما أضافت إلى إيقاعية البيت وموسيقاه، وإضافة إلى ذلك يلفت انتباهنا تكرار التضعيف الذي له ارتباط بنفسية الشاعر المتوترة، زد على ذلك اللام المتكررة ثماني مرات، وخلاصة القول أن الشاعر ينكر مثل هذه الخطة أو القصة، ويتعجب التعجب كله من قابلها وهو إنسان، فيما الإبل والخيل تفر منها تعظيما وتفخيما للأمر، و لا شك أن شاعرنا يمعن في التعريض بابن سيده؛ فإذا كانت الخيل والإبل التي لا عقل لها تفر من مثل هذه القصة فكيف لعاقل حصيف ذي رأي أن يقبلها، وقوله (المهرية) نسبة إلى مهر بن حيدان

1- التبيان في شرح الديوان، ج /2 ، ص: 45

2- المصدر نفسه والصفحة نفسها

بطن من قضاعة. والقود نعت للمهرية ، والقود: الطوال، واحدهما قوداء، وفرس أقود أي طويل الظهر والعنق" [1] وعلى كل فالشاعر يضمن البيت ألفاظا غريبة غير مستعملة بكثرة من قبل : (ويلمها، مهرية)، وفي البيت فعل واحد مبنى للمجهول، والبيت الموالي مقترن بالسابق ليس فقط بدليل العطف ولكن أيضا بالضمير في " عندها" ،أي عند هذه الحال أو عند هذه القصة، وفي البيت مفارقة عجيبة إذ يفضل الشاعر أمرا الكل يتجنبه ألا وهو الموت، فهو يستطعم الموت بخلاف العادة، لكن إذا عرف السبب بطل العجب، ذلك أن الإنسان الذي يعيش في ذل وضيم ومهانة يكون الموت عنده أفضل من الحياة وألذ، فيصير الموت انتصار وخلاصا من كل ذل وامتهان، و مما سبق تنكشف لنا ثنائية يقوم عليه بناء البيت:

الحياة	/	الموت
الذل	/	الانتصار
المرارة	/	اللذة
السجن	/	الخلاص

وكان أحرى بالشاعر أن يعبر مكان" طعم الموت" ب" كأس الموت " لتتناسب مع قوله " شاربه" في الشطر الثاني، ويركب الشاعر مطية المجاز في قوله (طعم الموت) حيث جعل للموت طعاما يذاق، ولا طعام للموت في الحقيقة، والشطر الثاني ما هو إلا تفسير للأول وزيادة بيان له، إذ يعلل سبب التذاذه بالموت، ويورد تعليله مؤكدا ب "أن" (إن المنية عند الذل قنديد)، ونراه يستخدم الترادف بين: (الموت والمنية)، وكذلك بين (لذ وقنديد)، على اعتبار أن القنديد لذيذ الطعم طيبه، وزيادة على الترادف هناك الجناس في " لذ والذل" ويمكن عده طباقا حيث إن اللذة ضد الذل في منحى من المناحي، ونجد توظيف التصدير الداخلي بين" عندها - وعند" .و القنديد هو عسل قصب السكر الذي يعمل منه السكر، ويطلق على الخمر كذلك، لهذا ذكر الشرب في الأول وكأنه يحيل عليه، والشطر الثاني يصلح أن يكون حكمة تروى ويستشهد بها وهو كذلك،

1- المصدر نفسه والصفحة نفسها

ويعد هذه الوقفة القصيرة لشاعرنا من خلال البيتين السابقين، يعود من استراحة المصارع وكله قوة واندفاع حتى يكمل نظم عقد الهجاء الذي بدأه، وإذا كانت الأعمال بخواتيمها فهو يسعى لأن تكون الأبيات الأخيرة أبلغ في التلميح وأبعد في الإشارة من سابقتها، وهذا ما حصل فعلا إذ إن الأبيات الأخيرة تعد -ويحق- النهاية المناسبة والمواتية، هكذا يواصل الشاعر بري النبال الحادة والسهام المصمية راميا إياها صوب كافور .

هـ-بنية تعريض الشاعر بالمهجو وعده عاجزا عن إدراك المكارم :

من علم الأسود المخصي مكرمة	أقومه البيض أم آباؤه الصيد ؟
أم أذنه في يد النحاس دامية	أم قدره وهو بالفلسين مردود
أولى اللئام كويفير بمعذرة	في كل لؤم، وبعض العذر تفنيد
وذلك أن الفحول البيض عاجزة	عن الجميل فكيف الخصية السود ؟

يواصل الشاعر هجومه الشرس المندفع على كافور مستعملا نبرة استهزائية موغلة في التهكم اللاذع اللاسع ،مغلفة في أسلوب استفهامي طافح بالإنكار المنكر، فهو يسأل الناس ونفسه عمن علم كافورا مكرمة واحدة تشهد له ، حيث ينكر أن يكون كافور قد تعلم مكرمة واحدة لا لشيء إلا لأنه عبد ابن عبد، ولنلاحظ كيف يصر على نعته بالمخصي ، إذ لا يكاد يجد الفرصة سانحة حتى يصفه بكونه مخصيا أسود، ولنتأمل كيف أنه ذكر لفظة (مكرمة) نكرة مفردة وهو أمر له دلالته ، حيث إن مجيئها نكرة فيه انتقاص من قيمتها وحكم بتفاهتها، كما أن في البيت إشارة خفية إلى أصل كافور الذي لم يرث المكارم كابر عن كابر ،بل تعلمها وحاول تكلفها ما يدل على أصله الوضيع ، وهو يطرح السؤال ويعطي للسامع الاختيارات الممكنة في أسلوب استفهامي، وفي الشطر الثاني حذف يدل عليه السياق ويستفاد من قرائن الأحوال في قوله (أقومه البيض أم آباؤه الصيد) والتقدير: "أقومه البيض علموه مكرمة أم آباؤه الصيد" ، وفي هذا المقطع يصل التهكم مداه وأقصاه، فما دام المهجو أسود وعبدا فمن إذن علمه المكارم، وعلى هذا فالمكارم عن كافور منفية لا لشيء إلا لأنه ليس من قوم بيض

ولا آباؤه من الصيد أي الأسياد، وفي قوله" البيض" تعريض بسواده هو وقومه، نفس الأمر في قوله (آباؤه الصيد) حيث يعرض بنسبه وعبوديته وأنه أبعد بعد السماء عن الأرض من أن يكون ذا نسب ومحتد، والبيت في أساسه يعتمد على التلميح الذي هو أبلغ في الدلالة من التصريح في مثل هذا السياق، وإذا ما نظرنا إلى إيقاعية البيت نلحظ كيف أنه جاء بكلمتين على نفس الوزن الصرفي هما (البيض والصيد) الشيء الذي أثمر ترصيعا تقريبيا إذا اعتبرنا مدى التقارب بين الضاد والدال في قوله (أقومه البيض أم آباؤه الصيد)، ويواصل الشاعر في البيت اللاحق المتعلق بسابقه اقتضاء وضرورة نبرته التهكمية التي لم يتخل عنها ولو للحظة، فقوله (أذنه بيد النخاس) كناية عن كونه مملوكا عبدا، وقوله: (وقدره وهو بالفلسين مردود) تحقير من شأنه فهو وإن بيع لا يأتي بثمن نظرا لخبثه وسوء خلقه وقبح منظره، وقد وازن الشاعر بين (أم وأم) في الشطرين الأول والثاني وبين "أذنه" في الشطر الأول و(قدره) في الشطر الثاني، وفي قوله: (أم أذنه) – (أم قدره) وهذا التوازي البديع أضاف للبيت جمالية إيقاعية وأغنى موسيقاه الداخلية وأعطاه بعدا نغميا ذا رنين شفاف وهامس.

ولا يكتفي شاعرنا بكل ما وصم به كافورا من عار ،بل يصر على جعله في دائرة اللئام، لا بل هو (أولى اللئام بمعذرة في كل لوم). نظرا لخسته وقدره الخامل، وهو يعبر عن عظم لؤمه بأفعل التفضيل " أولى" التي تحولت إلى صيغة تحقير خاصة وأن السياق سياق هجاء وثلب، فاللئام كثر لكنه أولى اللئام بمعذرة فهو أحقهم بها نظرا للؤمه وعجزه عن المكارم، وإذا ما تأملنا التصغير الوارد في البيت وهو قوله (كويفير) سنلاحظ مدى مقدرة الشاعر على النيل من مهجوه حتى من الناحية اللغوية، لهذا السبب عمد إلى التصغير تحقيرا من شأنه وحطا من قدره، ويجانس الشاعر بين " اللئام ولؤم" ومعذرة وعذر" ،والبيت في عمومه متعلق بلاحقه فالعذر الذي يتحدث عنه الشاعر يفسره في البيت الأخير في قوله (ذاك) الذي يعود إلى " العذر" المتحدث عنه سابقا ،ويعرض الشاعر في الشطر الأول بالملوك ذوي النسب التليد والمحتد العتيد، ويعبر عنهم ب " الفحول البيض " ويريد بالفحول جانب القوة والرجولة والشجاعة والصبر على الشدائد ويقصد ب " البيض" بياض اللون خلاف كافور ذي اللون الأسود أو الكرم

والجود، و تتيح لنا هذه المقارنة الوقوف على آخر ثنائية في القصيدة:

الفحول البيض	/	الخصية السود
الملوك العظام	/	كافور

ويجتمع الطرفان معا في عدم القدرة والعجز عن المكارم، إلا أن عجز الطرف الأول عن إدراك المكارم سببه أن طريقها شاق ودونه خرط القتاد على الرغم من شرفهم وتجاربهم في السؤدد والعلى، أما عجز الطرف الثاني فهو ناتج عن عدم قدرته على تسلق سلم المكارم نظرا لعدم كفاءته ، وينهي الشاعر البيت ومعه القصيدة بتساؤل يطوي الكثير من الهزء والسخرية بالمهجو ومن والاه، تساؤل يؤكد مدى تركيز الشاعر على كلمة " خصي" بحيث كانت هذه الكلمة على مدار القصيدة نقطة محورية تنبثق منها سائر الأبيات و عليها تتكئ.

4- التركيب :

أ-إيقاع القصيدة :

+الإيقاع الخارجي:

- **وزن القصيدة :**

يعد الوزن " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهم مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة [1] ولا يمكن بأي حال من الأحوال عد كلام ما شعرا دون أن يكون منظوما في سلك وزن يضمن له التناغم والانسجام والانتظام مكانيا و زمانيا ، وقد ركب الشاعر في قصيدته الدالية - التي نحن بصدد تركيب أجزائها المتفرقة- بحر البسيط ،وحتى نتبين ذلك نقطع البيت الأول :

عيدن، بأي\ية حا\لن عدت يا\ عيدو	بما مضى\ أم لأم\رن فيك تج\ديدو
مستفلعن \فعلن \مستفعلن \فعلن	متفعلن\ فاعلن \مستفعلن \فعلن

نلاحظ أن كلا من العروض والضرب جاءا مخبونين وكذا حشو الشطر الثاني

1- العمدة لابن رشيق، ج/ 1 ص/ 134

" متفعلن" ،كما وقع القطع وهو من علل النقص ؛وحده حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله في " فاعلن" فيصير

" فاعل" فيقلب إلى " فعلن" ، وقد نتج عن القطع حصول التصريع في البيت الأول ؛ والتصريع " هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "[1] وعلى هذا فإن العروض نقصت بدخول القطع، فتبعها الضرب فنقص هو كذلك فحصل التصريع، وغير خاف ما أعطاه التصريع لبداية القصيدة من نغم إيقاعي ناتج بالأساس عن توازٍ بين العروض والضرب نغميا وصوتيا ومكانيا وزمانيا على مستوى الحركات والسكنات، وعموما فاللجوء إلى التصريع مرده إلى رغبة الشاعر في إقناع المتلقي بمواصلة إتمام القصيدة ،وهي حيلة مشروعة أو لنقل طريقة من طرق الاحتيال على المتلقي السامع ،وتدخل ضمن تجويد الابتداء. وفيما يخص توظيف بحر البسيط دون غيره فلا يبعد أن يكون للأمر علاقة برغبة من الشاعر في البوح بحزنه والحكاية عن طلبه للعلى بشيء من التفصيل وهجو كافور بأريحية ، وذلك لأن ما يتميز به بحر البسيط من امتداد زماني ومكاني في عدد السكنات والحركات، ومن مساحة صوتية واسعة يعطي للشاعر فرصة التعبير عما يريده دون حابس يحبسه.

-القافية :

- **وصف القافية :**

تعد القافية من مقومات الشعر القديم ، ومكونا لا محيد عنه في تشكل الإيقاع العام ، إذ هي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر" [2]وقد وردت القافية في القصيدة مطلقة غير مقيدة(عيدو= - 0- 0)، وهي من نوع المتواترة والمردفة، وجاء حرف الروي الذي هو الدال مضموما في كل قصيدة، أما الردف فقد جاء تارة ياء مكسورا ما قبلها (عيد) وتارة واوا مضموما ما قبلها ((قيدود)، هذا فيما يخص حروف القافية، أما فيما

1- المصدر نفسه ج1،ص 136

2-العمدة لابن رشيق،ج1،ص 136

يتعلق بحركاتها فإن المجرى "الذي هو حركة حرف الروي المطلق"[1] جاء مضموما في القصيدة بأكملها، أما الحذو فقد جاء تارة مكسورا وتارة مضموما وسبيل الردف أن يحتذي الحركة قبله، فإذا كان الردف بالواو كانت حركة الحذو ضمة، وإذا كان الردف ألفا كانت حركة الحذو ضمة،وإذا كانت الردف ألفا كانت حركة الحذو فتحة، وإذا كانت ياء كانت حركة الحذو كسرة.

وقد وردت القافية مرة كلمة (جيد- بيد- عود) ومرة وبعض كلمة (قود- ديد- دود- ليد)، وما دمنا نتحدث عن القافية فلا بأس أن نشير إلى بعض العيوب التي وردت في قافية القصيدة ، فأول عيب يتراءى لنا هو عيب السناد ومعناه "كل عيب يحدث قبل الروي"[2] وهو أيضا "اختلاف الأرداف"[3] والسناد الحاصل في قافية القصيدة هو "سناد الردف"، حيث يأتي الردف مرة واوا وأخرى ياء، وهو ليس بالقبيح المستكره نظرا للتقارب الحاصل بيت الواو والياء، وعيب آخر إلى جانب العيب السابق هو عيب التضمين كما أقره علماؤنا، وقد قطعوا في التضمين برأيين"رأي جائز مستساغ وهو أن يأتي البيت الثاني مفسرا الأول، أو يكون وصفا أو تتمة بالمفعولات والحال والتمييز وسائر الفضلات النحوية، وربما أجازوا أن يكون البيت الثاني جوابا لشرط الأول... ورأي معيب وهو أن لا يستقل البيت بنفسه على أي حال لتعلقه بما بعده نظرا لنقص جزء مهم هو عمدة في الحملة كنقص خبر ومبتدأ أو فاعل الفعل، أو جزء من الفعل أو صلة الموصول"[4].

وإذا ما أردنا تتبع التضمين في القصيدة نجد أنه وقع مرتين ي قوله:

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمـن	يسيء بي فيه عبد وهـو محمـود
ولا توهمت أن النـاس قد فقـدوا	وأن مثـل أبـي البيضـاء موجـود

1- مشاهد الشواهد في علم القوافي،أحمد محمد الشيخ، ص:39

2-المرجع نفسه ص 137.

3-المرجع نفسه والصفحة نفسها.

4- مشاهد الشواهد في علم القوافي، ص:76

وأن ذا الأسـود المثقـوب مشـفره   تطيعـه ذي العضاريط الرعـاديد

فمن الصعب الفصل بين هذه الأبيات والاكتفاء ببيت واحد عند الاستشهاد، وقد وقع التضمين كذلك في قوله:

مـن علـم الأسـود المخصي مكرمـة   أقومـه البـيض أم آبـاؤه الصيـد

أم أذنـه في يـد النخـاس داميـة   أم قـدره وهـو بالفلسـين مـردود

فالبيت الثاني تتمة للبيت الأول لأنه تتمة لتعداد الخيارات المعطاة في السؤال الإنكاري، وعلى هذا يصعب الفصل بينهما ،وما دمنا نتحدث عن التضمين الذي عده القدماء عيبا من العيوب الشعر، فيحق لنا أن نتساءل: ألا يعد التضمين بحق مدخلا إلى الوحدة العضوية في القصيدة القديمة ؟ نعم "يجب أن نستحسن نحن المعاصرين التضمين، لأنه مدخل جيد وأسلوب نحوي بارع إلى وحدة بناء القصيدة. وتسلسل مقومات التفاعل والتصوير والتأثير والبيان بها " [1].

- **وظيفة القافية:**

تمثل القافية في عمقها تتويجا لمسار البيت الإيقاعي الطويل وهي النهاية المطمئنة التي كان يلجأ إليها الشاعر ويرتاح عندها، وقد جاءت قافية القصيدة منطلقة غير مقيدة ، ولذلك علاقة بنفسية الشاعر التي تسعى إلى البوح والانطلاق والتحرر رغبة في التخلص من الهم، كما أن الواو والياء اللتين جاءتا قبل حرف الروي عكستا نفسية الشاعر المنكسرة، وقد أدت القافية في هاته القصيدة مجموعة من الوظائف أبينها فيما يلي:

- وظيفة صوتية: وتكمن في الجرس الموسيقي الذي تحدثه والناتج أساسا عن تكرار حرف الروي البارز في نهايتها، وهكذا تشكل القافية تتويجا لمسار البيت الإيقاعي ونغمه الموسيقي؛
- وظيفة معنوية: تتمثل في إتمام معنى البيت ، بحيث إن كل القوافي لا غنى عنها

1-المرجع نفسه،ص154.

في نهايات الأبيات لما لها من وظيفة في إتمام المعنى وتشكله، وهكذا وقعت متمكنة في مكانها لا قلقة، يتطلبها المعنى بحقه واللفظ بقسطه ؛

- وظيفة نفسية : وتتأتى أساسا من تكرار نفس الحركات والسكنات نهاية كل بيت في القصيدة، وهذا ما يمنح المتلقي اطمئنانا نفسيا ناتجا عن مجيئ الصوائت على نفس الترتيب الزماني والمكاني (- 0- 0) وتتكرر هذه الصورة الإيقاعية في القصيدة بأكملها مما يعطيها انتظاما دقيقا واتساقا بديعا لا تقدم فيه ولا تأخر.

+الايقاع الداخلي:

إن أهم ما لفت انتباهنا ونحن نفكك القصيدة هو التكرار الطاغي والمستمر لبعض الحروف دون غيرها، وتوضيحا لذلك سنأخذ الأبيات الثلاثة الأولى نموذجا:

عيد بأية حال عدت حال يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ع ي د ي   ع د   ي ع ي د   ض   ي   د ي   د.

ولا يخفى على السامع ما أضافه هذا التكرار لحرفي العين والدال من جمال موسيقي للبيت ،كما أضاف الترصيع التسجيعي الحاصل بين كلمتي: "عيد" في نهاية الشطر الأول، و "تجديد" في نهاية الشطر الثاني رنة موسيقية داخلية بديعة، إضافة إلى التعطف أو التصدير الداخلي بين "عيد" و "عيد".

ونلاحظ في البيت الثاني تكرارا بينا للمدود ولحرف الدال :

أما الأحبة فالبيداء دونهم   فليت دونك بيدا دونها بيد

دا دو   دو دا دو دو

ويلاحظ في جميع هذه الكلمات أن الدال جاءت ممدودة أي متبوعة بمد "دا- دو- دو- دا- دو- دو" ولا شك أن ذلك منح للبيت تدفقا صوتيا قائما على الانطلاق والتحرر الصوتي المتأثر بالتحرر النفسي والداخلي.

وإذا أخذنا البيت الثالث وقفنا على ما يلي:

لولا لم تجب بي ما أجوب بها   وجناء حرف ولا جرداء قيدود

ج ب ب   ج ب ب   ج   ج

والحروف المكررة ههنا هي غيرها المتكررة في البيتين السابقين ،ما يدل عل أن الشاعر ينوع من الإيقاع حتى لا يحصل الملل ويبث في أوصال البيت دماء إيقاعية متنوعة تعطيه حيوية وانسيابية تخفف الهم الذي يعتصر فؤاده.

وما يثير الانتباه في خواتيم الأبيات ذاك الترداد البارع للوزن الصرفي "مفعول" حيث تتكرر هذه الصيغة اثنتي عشرة مرة،وقد أضاف هذا التكرار للنهايات توازيا بديعا وانتظاما دقيقا يبين عن براعة شعرية منقطعة النظير ،ووعي بأهمية أواخر الأبيات في إعطاء القصيدة ذاك الرونق الإيقاعي الحافل بالنغم ،خاصة عندما يأتي هذا التكرار لصيغ متشابهة في الوزن الصرفي والحرف الأخير متتاليا (قيدود- مفقود- محسود- محدود- معدود- معبود- مولود- محمود- موجود- مقصود- مفؤود- مردود).

ب-أسلوب القصيدة بين الإنشاء والإخبار:

نستطيع أن نجزم جزما لا يخالط شك أن الأسلوب الإنشائي كان له على مدى أبيات القصيدة الثلاثين القدح المعلى وكلمة الحسم وقصب السبق، خاصة النوع الطلبي ممثلا في أساليب الاستفهام والتمني والنفي والنداء، وكان للاستفهام كلمة الفصل، حيث ورد بأدوات مختلفة ك"الهمزة ،وكيف ،وماذا، ومن ،وأية"، ولا أدل على اهتمام الشاعر بالأسلوب الاستفهامي من ابتدائه القصيدة باستفهام وختمها به، وإذا ما أردنا إحصاء عدد الأبيات التي ورد فيها أسلوب إنشائي سنجد الآتي:

- البيت الأول:الاستفهام- النداء؛
- الثاني: التمني؛
- السادس:النداء؛
- السابع:الاستفهام
- التاسع:الاستفهام؛
- الثاني عشر:الدعاء؛
- التاسع عشر:نهي؛

- الخامس والعشرون:التعجب؛
- السابع و الغشرون :الاستفهام؛
- الثامن والعشرون:الاستفهام؛
- الثلاثون:الاستفهام.

وهكذا يتبين أن الأسلوب الإنشائي حاضر حضور قوة في جل أبيات القصيدة، وإلى جانب الاستفهام نجد كذلك الحضور المكثف للنفي و النداء لكن بدرجة أقل، ولا تعني سيطرة الأساليب الإنشائية خلو القصيدة من نظيرتها الخبرية بل إنهما متجانسان فيما بينهما، إذ قد يزاوج بينهما في البيت الواحد كما في البيت 17 و 19، واللافت للانتباه في الحمل الخبرية أنها جاءت في غالبها الأعم مؤكدة بـ "إن" و اللام المزحلقة "كما في قوله: (إن العبيد الأنجاس) و (وإن امرأ ...لمستضام...) وقوله "فقد بشمن ".ولعل الاهتمام بالأسلوب الإنشائي - على تعدده- يرتبط بنفسية الشاعر المرهقة والحزينة التي يغلب عليها الانفعال .

ج-الجمل الفعلية والاسمية :

جاءت القصيدة غاصة إلى أذنيها بالأفعال والأسماء، الأمر الذي نتج عنه تآلف بين الجملة الفعلية ونظيرتها الاسمية في أداء المعنى، لكن السؤال المطروح هو: لمن آلت الغلبة أللجمل الفعلية أم لنظيرتها الاسمية؟ وما دلالة ذلك؟.

إن الذي ينبغي أن نشير إليه بداءة هو العدد الهيضل للأفعال سواء منها الماضية أو المضارعة؛ فعدد الأولى بلغ خمسة عشر ،أما الثانية فوصل إلى ستة عشر فعلا، أي ما يعادل واحدا وثلاثين فعلا على مدى القصيدة كلها، ما يدل دلالة واضحة على حركية القصيدة التي استمدتها من الأفعال التي تعكس غليانا داخليا طفا على سطح القصيدة، واللافت للانتباه أن الأفعال الماضية كانت أكثر تواجدا في القسم الأول من القصيدة، فيما حصل العكس في القسم الثاني ،وهو أمر له تبريره فالشاعر في القسم الأول كان بصدد الحديث عما مضى من أمر أحبته وحاله وما إلى ذلك، أما في القسم الثاني فقد كان الشاعر يتحدث عن أمور حالية آنية وهو ما دعاه إلى الاستعانة بالمضارع

عوض الماضي، إلا أن هذا لا يعني خلو القسم الأول من أفعال مضارعة والقسم الثاني من أفعال ماضية، وبإطلالة سريعة على مطالع كل بيت على حدة سنلاحظ ما يلي:

- عدد الأبيات المصدرة باسم: 13 بيت.
- عدد الأبيات المصدرة بفعل:15 بيت.
- عدد الأبيات المصدرة بشبه جملة: بيتان.

والمستفاد من هذا الإحصاء السريع للجمل الأكثر هيمنة مدى الحركية التي طبعت القصيدة، واعتمادها الكبير على الأفعال الماضية والمضارعة على السواء، ومن المفيد للغاية أن نشير إلى كثرة ما ورد من الأفعال المضارعة المقترنة بنفي.

د-البنية التخيلية:

لم يعتمد الشاعر ذاك الاعتماد المفرط على الجانب التخييلي المتمثل في توظيف الاستعارات والتشابيه والكنايات، بل كان يأتي بها بين الحين والحين حتى يضفي على القصيدة ذاك البعد التخيلي الذي لا بد منه في الشعر حتى يوسم بميسم الشعرية، وهو محق في عدم التكثير منها، ذلك أن الشيء إذا جاء بعد طول انتظار وقع في القلب موقعا حسنا، هكذا اعتمد الشاعر على التشبيه في البيت الرابع والسابع، والاستعارة في البيت الثاني عشر، والمجاز المرسل في البيت العاشر، وكان حضور الكناية أكبر وأثمر وأغزر حيث جعلها غايته ووكده، خاصة في البيت السابع عشر، والواحد والعشرين، والثاني والعشرين، والرابع والعشرين، والسابع والعشرين والثامن والعشرين والثلاثين، وهكذا نلاحظ كيف استأثرت الكناية باهتمام الشاعر أكثر من الاستعارة والتشبيه، ولعله محق في ذلك كل الحق، فحصول المعنى وتتبعه عن طريق الكناية يحتاج إلى فهم خاص وتدقيق زائد، مع ما يمنحه من إيجاز واختصار وتكثيف للدلالة، كما أن للكناية خواصا تميزها عن الاستعارة والتشبيه من تربية للفائدة وتكثيف للمعنى مع الاختصار في اللفظ، لذلك أكثر الاستعانة بها.

وإذا لم يكن الشاعر قد اعتمد بكثرة على الصور البيانية فإنه لجأ إلى طريقة دعم بها الجانب التخييلي للقصيدة، تلكم الطريقة هي "التصوير الفني" الذي لا يأتي به إلا

أفراد الرجال من الشعراء، فنحس ونحن نقرأ أبيات القصيدة أننا نشاهد مشاهد واقعية تتمثل في الذهن بطريقة فنية رائعة، ولتقرأ البيت الثالث عشر حين يصور الموت على شكل إنسان يمسك عودا يأخذ به أرواح أولئك البخلاء تجد صدق ما ندعيه، والأمر نفسه مكرر في البيت السابع عشر حين يصور حراس الحقول وهم نيام والثعالب تتسلل خفية في جنح الظلام لتأكل العناقيد . وبكلمة :فقد أضاف التصوير الفني بعدا رمزيا جميلا ورائعا للقصيدة ،دعم به الصور البيانية الأخرى فخرجت القصيدة في حلة بهية وصورة رضية وارتقى بها في مدارج الشعرية.

هـ-معجم القصيدة :

زواج الشاعر في قصيدته بين عدة معاجم كل منها ينتمي إلى حقل خاص وبنية معينة، والقصيدة في مجملها بنية واحدة تندرج تحتها بنيات فرعية تتآلف فيما بينها لتشكل لنا البنية العامة، ولعل البنية الأساسية للقصيدة هي "بنية المعاناة النفسية" الناتجة بالأساس عن فراق الأحبة، ولاشك أن هذا الفراق ولد في نفسه ألما وهما ما جعله يفكر في الرحلة وطلب العلى ومعانقة السيف، وبسبب الرحلة كابد الكثير من الصعاب حتى لم يعد يؤثر فيه خمر أوغناء، ومما زاد الوضع تأزما معاناته مع كافور التي دفعته إلى هجائه دفعا، وهكذا كان الهجاء سبيلا إل طرح الثقال التي ترزح على صدره كالجبال .ويمكن الوقوف على معجم النص من خلال الإشارة إلى الحقول الدلالية التي هيمنت على القصيدة:

1-حقل المعاناة النفسية :

_وتشكله الألفاظ والعبارات التالية:

"بأية حال عدت يا عيد — البيداء دونهم- ليت دونك بيد دونها بيد- لم تجب بي ما أجوب بها- يترك الدهر من قلبي ولا كبدي — هم- وتسهيد- أصخرة أنا- حبيب النفس مفقود- ماذا لقيت من الدنيا —شاك- محمود"، ويستمر هذا الحقل من البيت الأول إلى التاسع، والمتأمل لهذا الحقل أو لهذه البنية، يجد أن الحزن والمعاناة والهم هو المدلي بدلوه، هذا الحزن الذي يستشف من وراء العبارات والسطور وهو حزن له

تبريره، وما تساؤله عن عودة العيد وحديثه عن بعد الأحبة، ودعاؤه على العيد ولجوؤه إلى الرحلة إلا تجسيدا لهذا الحزن الذي أراد أن يطرحه وراءه ويتناساه، والجميل في أبيات هذه البنية هو تلك الرابطة المعنوية القائمة على السببية، ونمثل لهذا الترابط المنطقي والسببية فيما يلي:

فراق الأحبة وقدوم العيد ← الرحلة في طلب العلى ← ركوب الوجناء والجرداء ← معانقة السيف ← عرك الدهر له ← تكالب الهم والتسهيد عليه ←تحجر قلبه وكبده ← لجوؤه إلى اللهو طلبا للتسلية ← حضور الخمر وغياب الأحبة ←حسد الحاسد له.

فكل عنصر من هذه العناصر مرتبط بسابقة مؤد إلى لاحقة ،حيث لا انقطاع ولا انفصام ولا بتر ، وهو أمر يحسب للشاعر الذي عرف كيف يربط بين الأبيات لا بحروف العطف فقط، ولكن بالرابط المعنوي والنفسي الذي هو أقوى من أي رابط حرفي لغوي.

وتندرج تحت حقل المعاناة حقول فرعية نمثلها في الآتي:

-حقل الرحلة:

ويتشكل من ألفاظ من قبيل "البيداء –بيد- العلى- تجوب بي- أجوب بها- وجناء- جرداء- سيفي" والشاعر في هذا الحقل يغترف من المعجم البدوي القديم المتعلق الرحلة ويسخره لغرضه. وتتسم ألفاظ هذا الحقل بنفسها التقليدي، وقوة جرسها وفخامتها التي تتماشى مع التعبير عن الرحلة وما تجلبه من مشاق.

-حقل الغزل واللهو:

وتنضوي تحته الألفاظ التالية:"الأحبة- الغيد - الأماليد- معانقة- رونق- قلبي- كبدي- عين- جيد- يا ساقيي- خمر- كؤوسكما- المدام- الأغاريد- كميت اللون- حبيب النفس"، وهي ألفاظ مستمدة من المعجم الغزلي والخمري ، وقد وفق شاعرنا في المزاوجة بين المعجمين أيما توفيق، وإذا أردنا دراسة ألفاظ هذا الحقل فغاية ما نقوله أنها ألفاظ رقيقة مختارة لينة تجري على اللسان كالدهان خفيفة على السمع، بخلاف ألفاظ الحقل السابق ، وعلى كل فالمقام هو الذي يحدد نوعية الألفاظ المستعملة.

- حقل الجود والكرم:

ويندرج تحته ما يلي:"أروح- مثر- خازنا- يدا- الغني- أموالي- ضيفهم- القرى- جود الرجال- الأيدي- الجود"، والشاعر هنا يمتاح امتياحا من معجم المدح الغني ويسخره لغرض الهجاء وهي براعة تحسب للشاعر.

2-الحقل الدال على الهجاء:

ويستغرق أغلب أبيات القصيدة ، ومما ينضوي تحته: " نزلت كذابين- ضيفهم محدود- جودهم من اللسان—اغتال- خانه- الخصي- الآبقين- ثعالبها- العبد- أنجاس- مناكيد- الأسود- المثقوب مشفره- العضاريط- الرعاديد- جوعان- الأسود المخصي- كويفير- الخصية- السود".

والملاحظ في هذا الحقل هو تركيز الشاعر على ألفاظ بعينها لا يغادرها؛ كالعبد والخصي وكافور والأسود ويبني عليها كلامه باعتبارها مفاتيح الهجو ، وهو في ذلك يمتطي أسلوب التصوير القائم على الرسوم الكاريكاتورية إثارة للضحك وإمعانا في ثلب المهجو، وإبرازه في صورة قرد مضحك، وغير خاف أنه بهذه الطريقة يسلك أسلوب جرير وابن الرومي، ومعظم ألفاظ هذا الحقل ألفاظ سلبية أي أنها تسلب المهجو كل إيجابي وترميه بكل منقصة ومثلبة.

والذي ينبغي أن نشير إليه في نهاية الحديث عن معجم القصيدة ورود بعض الألفاظ التي تدخل في باب الغريب من قبيل: وجناء - جرداء- نواطير- العضاريط- الرعاديد- ويلمها- المهرية. إلا أن الذي يحسب للشاعر أنه يوظفها في سياقها بحيث لو عوضناها بألفاظ أخرى لم تؤد المرجو منها.

وفي العلاقة بين حقل المعاناة النفسية وحقل الهجاء ، نجد أنها قائمة على السببية ذلك أن المعاناة النفسية هي التي حذت بشاعرنا إلى الهجاء قصد التخلص مما يعتمل بداخله من براكين الحزن والألم ، وهكذا يعد الهجاء طريقا إلى طرح الشواغل والهموم عن شاعرنا ،الذي نجح نجاحا باهرا في الربط الخفي والضمني بين مكونات القصيدة بما يحقق لها وحدة عضوية ونفسية بديعة الإتقان.

و-السرقات الشعرية:

السرقة هي أن يعمد شاعر إلى معنى من المعاني لشاعر آخر فيأخذها ويضمها إلى شعره وكأنها له، سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد ، وإذا كانت فئة من الشعراء ترى أن باب الاختراع قد أقفل، فإن أبا الطيب يصر إصرارا على أن باب الابتداع ما زال مفتوحا لم بوصد بعد، وما على الشاعر إلا أن يعمل عقله ويجهد فكره في تعقب المعاني، وهو ينفي أن يكون مقلدا سارقا في أسلوب مفعم بالفوقانية وطافح بالنرجسية:

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله   إذ القول قبل القائلين مقول

وليس الأمر كذلك إذا ما حقق، فلقد عرف المتنبي بكثرة أخذه عن الشعراء السابقين عليه، وما قصيدته التي بين أيدينا إلا دليل صدق على ما ندعيه، وليس الأخذ بالأمر المعيب ولا المستكره، وليس المتنبي أول الشعراء أخذا ولا آخرهم ،ذلك أن السرقة قديمة قدم الشعر، وهي على هذا المعطى ليست بالمستحدثة ولا الطارئة، كما يقول القاضي الجرجاني "والسرق- أيدك الله- داء قديم" [1] ويكاد يجمع كل النقاد على حتمية السرقة، وما دام الأمر كذلك فهي ليست بعيب، هذا ما ذهب إليه الآمدي في موازنته لما قال "...باب لا يعري منه أحد من الشعراء إلا القليل" [2] وما أشار إليه ابن طباطبا في عياره حين حديثه عن الشعراء المحدثين الذين " سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة" [3]. ويؤكد ابن رشيق على أن باب السرقات "باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه" [4]، وقد نجد في كلام غير النقاد ما يؤكد مزاعمهم تلك، خاصة القول المأثور عن الإمام علي: "لولا أن الكلام يعاد لنفذ" [5] وفي القصيدة قيد الدرس مجموعة من الأبيات المأخوذة من شعراء آخرين، كما في قوله:

1-الوساطة بين المتنبي وخصومه،القاضي الجرجاني،تح محمد أبو الفضل غبراهيم وعلي محمود البجاوي، ص:214

2-الموازنة بين ابي تمام والبحتري،الآمدي،تح أحمد صقر،311.

3- عيار الشعر،ابن طباطبا،تح عباس عبد الساتر، ص:15

4-العمدة،ابن رشيق، ج2،ص 280.

5-المصدر نفسه، ج1،ص 91.

جود الرجال من الأيدي وجودهم   من اللسان فلا كانوا ولا الجود

فهو منقول من قول الطائي:

ملقى الرجاء وملقى الرحل في نفر   الجود عندهم قول بلا عمل

ومن قوله أيضا:

وأقل الأشياء محصول نفع   صحة القول والفعال مريض

ولا يخفى على الناظر كيف أن المتنبي أخذ المعنى وجود الصياغة فأخرج بيته في حلة أفضل من بيتي أبي تمام ،فصار أولى بأن ينسب المعنى له لأنه جوده تجويدا "يقال من سرق شيئا واسترقه فقد استحقه "[1] .

أما قوله:

صار الخصي إمام الآبقين بها   فالحر مستعبد والعبد معبود

يقرب أن يكون هو نفسه قول الشافعي:

تموت الأسد في الغابات جوعا   ولحم الظأن تأكله الكلاب

وعبد قد ينام على حرير   وذو نسب مفارشه التراب

وقوله:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه

مأخوذ من قول بشار:

الحر يلحى والعصا للعبد

وكقول الحكم بن عبدل:

والعبد لا يطلب العلا ولا   يرضيك مشيا إلا إذا رهبا

مثل الحمار الموقع الظهر لا   يحسن مشينا إلا إذا ضربا

1-المستطرف للأبشيهي،ص 96.

والمتأمل يصل إلى أن المتنبي لا يأخذ المعنى السابق لمجرد الأخذ فقط بل إنه يجود الصياغة ويعمل جهده الفني في كسوتها كساء قشيبا،والتعبير عن المعنى تعبيرا تطبعه الجدة والبراعة، وهكذا يصير المعنى مرتبطا به منسوبا إليه .

ويجرنا الحديث عن السرقة في القديمة أو ما يسمى حديثا بالتناص إلى التساؤل عن شرعية الفعل التناصي ،وإلى أي حد يمكن للشاعر أن يأخذ من معنى غيره ؟.إن المتجول في بطون كتب النقد القديمة يجد أن النقاد لم يقيدوا أخذ الشاعر عن غيره ، بل إنهم حضوا على ذلك إشعالا لفتيل المنافسة،وهكذا يكون الفعل التناصي شرعيا جائزا مادام يفتح باب التنافس على مصراعيه، وأي الشعراء قدر على الإجادة كتب المعنى باسمه وقرن به، لذلك لا داعي للحديث عن امتلاك المعنى من لدن السابق ، لأن المعاني عور بين الشعراء وهي عندما تخرج من فكر الشاعر وقريحته تصير في ملك المتلقي.

الفصل الثالث

دراسة قصيدة أمل دنقل "

من مذكرات المتنبي (في مصر)"

دراسة قصيدة أمل دنقل"

من مذكرات المتنبي (في مصر)"

من التفكيك إلى التركيب

- **متن القصيدة :**

من مذكرات المتنبي (في مصر)

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها ..استشفاءً!.

لأني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاءً!:

عرفت فيها الداء!!

❖ ❖ أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة

.. أبكي على العروبة!

❖ ❖ يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر..

ينتظرون..ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!

..جاريتي من حلب، تسألني « متى نعود؟»

قلت: الجنود يملأ ون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود

فقلت: قد سئمت- مثلك- القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله.

لعنت كافورا

ونمت مقهورا..

❖ ❖ «خولة» تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من « أريحا»

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا!

....

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا!

....

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة..كالقطة

تصيح «كافوراه..كافوراه..»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصبح « واروماه..واروماه..»

..لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن!

❖ ❖في الليل، في حضرة كافور، أصابني السأم

في جلستي نمت..ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!

تخوض، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوى، فلا غير الدماء والبكا

ثم تعود باسما..ومنهكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب:

« يا منقذ العرب»

« يا منقذ العرب»

حين تعود ..باسما..ومنهكا

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكنني حين صحوت:

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانة عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..

يبتسم الخادم..!

..تسألني جاريتي أن أكترى للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر..بلا رادع

فقلت: هذا سيفى القاطع

ضعيه خلف الباب..متراسا!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا؟)

.."عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟أم لأرضي فيك تهويد؟

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد!.

ناديت: يا نيل هل تجرى المياه دما

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

" عيد بأية حال عدت يا عيد؟.

- **ملاحظة القصيدة:**

قراءة في العنوان:

من مذكرات المتنبي (في مصر):

للعنوان أهميته التي لا تخفى على أي كان، فهو المدخل الذي من خلاله نلج باب القصيدة وهو عتبة النص والتلخيص الملخص لمضمونه، ولهذه الاعتبارات وغيرها صار

العنوان من الأمور الحتمية في القصيدة الحديثة، وهو ما لم يكن معمولا به في القديم، إذ كانت تسمى القصائد بأحرف رويها، ولعل وراء ذلك أسبابا ودواعي نؤجل الحديث عنها إلى حين المقارنة بين القصيدتين.

جاء عنوان القصيدة ه عبارة عن شبه جملة « من مذكرات المتنبي (في مصر)»، ونفهم منه أن الشاعر سوف لن يتطرق إلى كل مذكرات المتنبي، بل سيقتصر حديثه وسرده على بعضها بدليل " من" التبعيضية المتصدرة للجملة، وقد يذكر تبعا لذلك الأهم منها ويترك ما دون ذلك، ولعل السبب وراء اقتصاره على بعض المذكرات هو كثرتها وعدم القدرة على حصرها والإحاطة بها ، وربما يعود ذلك إلى اختيار فني يرتبط بالغرض منها وتماشيها مع ما يريد أن يعبر عنه الشاعر، وفي الجملة محذوف نقدره في احتمالين اثنين:

- بعض من مذكرات المتنبي.
- مذكرات من مذكرات المتنبي.

والمتأمل للعنوان يلحظ إشارته إلى عناصر أربعة تتمثل في :

+الموضوع : سرد المذكرات

الزمان : (الماضي) لأن المذكرات ترتبط بالماضي

+الشخصية :المتنبي

+المكان : مصر

و لعل ما يميز هذه المذكرات هو انحصارها في مكان واحد هو " مصر" ولا شك أن اختيار مصر دون غيرها من البلاد التي زارها المتنبي له تعليله ودلالته، فالشاعر " أمل دنقل" مصري، وعلى هذا الأساس اختار أن يكون حديثة عن " المتنبي" مقتصرا على المرحلة التي قضاها في مصر، هذه المرحلة التي عانى فيها المتنبي الأمرين من أميرها كافور، ولا شك أن اختيار الشاعر للمتنبي لم يأت صدفة، لا بل هو اختيار مدروس خاصة وأن هناك قواسم مشتركة بينهما في المواقف والظروف العامة التي ميزت كل فترة، لذلك اختار المتنبي الذي عرف بنقمته على واقعه ورفضه له وعتبه على الدهر تماما كأمل دنقل، لكن مع اختلاف في الأسباب والظروف والحيثيات والدوافع

والمحركات، كما أن اختياره لهذه المرحلة من حياة المتنبي لها أبعادها الضارية في العمق،فالظاهر أن واقع مصر والأمة آنذاك يتشابه إلى حد بعيد مع واقع مصر والأمة في المرحلة التي يؤرخ لها الشاعر شعريا ؛ في الجو العام وأسباب التراجع وحكم من لا يستحق.

التشكيل الصوري للقصيدة:

تعتمد القصيدة في تشكيلها على نظام الأسطر عوض الأشطر، ما يعني أننا أمام قصيدة من الشعر الحديث، الذي استطاع أن يتخلص من التبعية الشكلية وينفك من ربقة نظام الشطرين، فاختار لنفسه تشكيلا حرا منطلقا، لا قافية تحبس انطلاقه ولا روي يكبح تدفقه، وإذا كانت التجربة الشعرية المعاصرة تفتخر لكونها استطاعت – وبجدارة- أن تخرج من دائرة التقليد، فإنها وقعت فيه حين استدعت الشكل الجديد من الشعر الغربي الحديث.

و أول ما يلفت انتباه القارئ هو تلك المقابلة القائمة بين بداية القصيدة ونهايتها، فالبداية خبرية صرف، " أكره لون الخمر في القنينة" فيما النهائية إنشائية " عيد بأية حال عدت يا عيد"؟ ولهذا الأمر تفسيره؛ فإذا كان الشاعر قد تبنى في بداية القصيدة أسلوبا خبريا يهدف من ورائه إلى السرد والحكاية، فللأمر ارتباط وثيق بالنفسية التي تعد في هذا المقام المحرك الأساسي والحكم الفيصل في اختيار الأسلوب المناسب، وعادة ما تكون بداية القصيدة هادئة ثم تعلو شيئا فشيئا إلى أن تصل درجة من التوتر والانفعالية، وهو ما نلاحظه في القصيدة موضوع الدراسة، وكأن الشاعر من كثرة ما سرد و حكى من أمور تركت في نفسه حسرة وغيرة وعدم رضى وألما، فما كان له إلا أن عبر عن كل ذلك بأسلوب إنشائي مفعم بالثورة والانفعال والسخرية والنقد اللاذع والإحباط.

- **أقسام القصيدة:**

تنقسم القصيدة التي نحن بصدد دراستها إلى فقر ومقاطع بعينها، والذي يميزها هو تلك التراتبية الحاصلة في الطول والمساحة ؛ إذ تنقسم إلى خمسة مقاطع

تتفاوت طولا وقصرا، ويمكن إبراز هذا التفاوت فيما يلي:

المقطع الخامس >المقطع الرابع > المقطع الثالث > المقطع الثاني>المقطع الأول.

وهكذا فكلما اتجهنا تصاعديا إلا ووجدنا المقطع اللاحق يكبر السابق حجما و مساحة وعدد أسطر، ولعل لذلك علاقة سببية بالدفقة الشعورية، وبالتيمة المعالجة في كل فقرة على حدة وكذا بالتموجات النفسية التي تتصاعد وتتنامى تأثرا بما يحكى من مذكرات تحرك الأوجاع ، وما دام الأمر كذلك فالأجدى أن نضع عنوانا لكل فقرة حتى نستأنس به وقت التحليل:

1. احتكار السلطة للكلمة الشاعرّة؛
2. العروبة المسلوبة؛
3. واقع مصر الموبوء؛
4. استلاب الأرض؛
5. الحلم بواقع أفضل ..

- **تحليل القصيدة:**

من خلال قراءة القصيدة اتضح أنها تنقسم إلى أربعة بنيات تستقل بدلالتها الجزئية، وفيما يلي رصد لهذه البنى وتحليل لها:

1-بنية احتكار السلطة للكلمة الشاعرة :

تأخذ هذه البنية الجزئية من جسد القصيدة المترامي الأطراف المقطعين الشعريين الأولين، حيث إنهما يرتبطان دلاليا ويعبران عن واقع المثقف في مواجهة السلطة المحتكرة لصوته:

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها..استشفاءا.

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاءا:

عرفت فيها الداء!!

❖ ❖أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطيرا

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة

. . أبكي على العروبة!

يبدأ الشاعر قصيدته بجملة خبرية تعكس حالته النفسية الكئيبة ،وتكشف عما بات يعيشه في مصر من داء نفسي وجسدي بعد أن صار مجرد ببغاء يردد ترانيم المدح الزاعقة ،ويكشف المطلع مدى معاناة الكلمة الشاعرة التي تركت نقد الواقع المرير ،وانزوت في الهامش تصور بطولات وهمية للممدوح في ببغاوية مقيته تبعث على التقيؤ، وتظهر لنا الأسطر الأولى مدى الحيرة التي وقع فيهل الشاعر\المثقف ؛فهو يكره الخمر لكنه أدمنها علها تخفف ما ألم به من داء وما أصابه من مرض، والشاعر دقيق في اختيار المفردة الدالة على حاله ،حيث نجده عبر بكلمة "الداء" عوض "المرض" نظرا لأن الداء يرتبط بالمعاناة القاسية والمستمرة، ونقف في هذا المقطع المشكل لمطلع القصيدة على مفارقة غريبة تبعث على التعجب ، فالشاعر يكره لون الخمر والطبعي بعد ذلك أن يتركها ،إلا أنه أدمنها وصار أكثر تعلقا بها لأنها تنسيه داءه المستشري في جسده وتفسه، وتساعده على الشفاء والنسيان، فهو غير راض على حاله وعلى تحوله إلى مجرد بوق مردد لمدح أجوف فارغ لا يحسه،ويحق لنا أن نتساءل :إذا كان الشاعر يكره " لون الخمر في القنينة " فبما عساه يحس تجاه الخمر نفسها؟

إن معاناة الشاعر لم تبتدئ إلا حين دخوله المدينة وصار في القصور يمدح مقابل مال، هنا أحس بفظاعة ما يقوم به وربما تذكر أن دوره ينبغي أن يكون تنويريا لا صدحا بمحاسن الممدوح وإنجازاته ومجرد بوق يقول ما يطلب منه .ويغلب على المقطع الأول جو الحزن الذي ينشر سحابته القاتمة وظلاله السوداء على بداية القصيدة ، ونلحظ هذا في

الجانب الإيقاعي ،حيث إن السرد متراخ بطيء يعكس ما يعيشه الشاعر داخليا من ألم ممض ناتج بالأساس عن عدم رضاه عن وضعيته التي هو فيها ،وضعية الببغاء المسبحة بحمد الممدوح .ويمكن أن نقف على ثنائية ضدية تؤثث مطلع القصيدة :

الواقع	\	الحلم
بوق للسلطة	\	ناقد للسلطة
الداء	\	الشفاء
عبودية الكلمة	\	انعتاق الكلمة

ولا شك أن الطرف الثاني مستفاد من علاقة الحضور والغياب، و هو يمثل حلما يبدو صعب التحقق في ظل احتكار الممدوح للكلمة الشاعرة وحرمانها من الحرية والانعتاق والانطلاق في سماوات التحرر.

وبالمرور إلى المقطع الثاني نضع اليد على سبب الداء الذي جعل شاعرنا يدمن الخمرة ويشكو من تكالب الهموم ؛ذلك أن حياته رتيبة مملة وما يفعله اليوم يعيده غدا ونستشف ذلك من قوله:"أمثل ساعة الضحى" فهو مثول يتكرر كل يوم وفي نفس الوقت، وفي إشارته إلى "الضحى "تلميح إلى الوقت الذي يستفيق فيه كافور ما يدل على خموله الذي تضيع معه مصالح الرعية،والفعل "أمثل" فيه إشارة إلى أن مثوله ليس نابعا عن رغبة بل هو اضطراري مرغم عليه لا يزيده إلا تأزما لوضعه النفسي فيما يشكل اطمئنانا لكافور في المقابل، وعبارة "طيره المأسور" كناية عنه ، فهو حبيس القصر الذي سماه" السجن" لأنه لا ينعم فيه بحريته الكاملة في اختيار ما يقوله من كلام ونقد ومشورة في الأمور العظام باعتباره مثقفا يحمل هم المجتمع، فهو طوع بنان كافور يمثل أمامه متى شاء هو ويقول فيه ما يشاء هو دون أن يملك الحرية في أن "يطير" خارج أسوار هذا السجن مكانيا وفنيا، ولعل ما يزيد حسرة الشاعر تفاقما ويعمق معاناته صورة كافور بشفته المثقوبة ووجهه المسود ورجولته المسلوبة التي تبرز عدم أهليته لأن يتولى زمام الأمور وسياسة الرعية ، ويكثر الشاعر من الكنايات التي يجدها قادرة على أداء المعنى ووصف الموقف بدقة ، وهكذا نجد قوله "الشفة المثقوبة" كناية عن العبودية

وقوله" الرجولة المسلوبة" كناية عن كونه خصيا، وهنا يصل الألم مداه فتكون النتيجة أسفا وبكاء على العروبة التي ضاعت عند تولي أمثال كافور الحكم وصار لهم الحل والعقد والكلمة الفصل.

والشاعر في هذا المقطع بادي الانفعال شديد التوتر ، ويدل على ذلك استخدامه للتضمين الذي يحتاج معه إلى أسطر شعرية كثيرة ليمتلئ المعنى، وكأن السطر الشعري بطوله المحدود لا يكفيه لبث حسرته وألمه، والمتأمل لنهايتي المقطع الأول والثاني يجد أنهما تحصيل حاصل لما سرد وروي من أمور؛ فقوله " عرفت فيها الداء" نتيجة منطقية تلت دخوله القصر حتى صار ببغاء ،أما قوله "أبكي على العروبة" فنتيجة للتأسف على مآل الأمر إلى شخص لا يملك من مواصفات الحاكم شيئا.

ويحتفي الشاعر بالجانب الإيقاعي خاصة في جانب تكرار بعض الصوامت كالراء(13مرة) والنون (11مرة) والسين (5 مرات) إضافة إلى القافية المتراوحة التي أعطت لنهايات الأسطر نغما فائق الروعة التأثير.

2-**بنية واقع مصر الموبوء**

وتشغل هذه البينة الثانية من جسد القصيدة المقطع الثاني من أقصاه إلى أقصاه، وفيها يبرز الشاعر في ألم واقع مصر الذي يدمي القلب ويدمع العين:

❖ ❖يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده..يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر..

ينتظرون..ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!

..جاريتي من حلب، تسألني « متى نعود؟»

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود

فقلت: قد سئمت- مثلك- القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله.

لعنت كافورا

ونمت مقهورا..

يتصدر فعل " يومئ" مطلع هذه البنية مفيدا نوعا من التعالي البغيض من قبل الممدوح\كافور الذي لا يخاطب الشاعر\المثقف بالكلام المباشر ، بل يكتفي بالإشارة والإيماء إمعانا في الاحتقار والإذلال ، ونتصور كافورا وهو جالس متكئ أو مستلق يومئ بأصبعه آمرا الشاعر بالمدح حتى يشبع غروره ، وهنا يلبي الشاعر طلبه منشدا إياه عن صولاته وجولاته الموهومة وسيفه الصدئ ، و الجلي أن قوله" وسيفه في غمده يأكله الصدأ" استدراك لقوله "سيفه الشجاع" حيث يفيد التوضيح وبيان الحقيقة التي قد ينخدع بها المتلقي ، فيظن الحديث عن الشجاعة والبطولات حقيقة واقعة، ويصور لنا الشاعر في هذه البنية مشهدا طريفا بعيد الدلالات وهو" سقوط جفني كافور ومغادرته مثقل الخطى" متعبا منهوك القوى خائرها، والسبب أنه تعب من الوقوف منذ ساعة الضحى ينشد دون توقف ، ويبين هذا المشهد انشغال كافور بسماع مدائح الشعراء فيما الرعية تطالب بالحقوق:

"أبصر أهل مصر..

ينتظرون.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع"

ويدل هذان السطران على واقع مصر المهترئ اقتصاديا واجتماعيا ؛ فالناس ينتظرون خروج كافور ليطالبوا بحقوقهم، بينما هو غارق في ملذاته وسماع الأشعار والنوم، ونقف هنا على ثنائية تبين التباعد الحاصل بين الحاكم ورعيته:

الحاكم(كافور) \ الرعية (أهل مصر)

النوم والخمول \ المطالبة بالحقوق

اللامبالاة \ الوقوف على المطالب

الغفلة \ اليقظة

وفي ظل هذا الواقع البئيس يفكر الشاعر في الهرب إلا أن الجنود يملؤون نقط الحدود بينه وبين سيف الدولة \ الحلم،والسبب في ذلك أنه سئم من القيام والقعود بين يدي كافور،لأنه يرى نفسه في موقف المسلوب القدرة والفاقد للشخصية، وهذا الموقف يفيدنا في رسم ملامح ثنائية ذات بال في هذا المقام:

كافور \ الشاعر

متحكم(فاعل) \ متحكم فيه

امتلاك السلطة \ مسلوب الإرادة

يأمر \ يطيع

يومئ \ ينشد

وتبرز هذه الثنائية علاقة المثقف بالسلطة المحتكرة لصوته ،حيث تتخذه بوقا ووسيلة لنشر بطولاتها وعظيم فعالها ،دون أن تمنحه الحرية، بل تحرص على إذلاله وجعله خاضعا لها؛ فإما أن يكون في صفها وإما أن تطارده، ولا شك أن هذه المعاملة من لدن كافور سببت للشاعر معاناة حاول التخلص منها بلعن كافور، والنوم عله يمنحه تعويضا عن واقعه المريض بالحلم "لعنت كافورا ونمت مقهورا"، ويظهر في الأفق تواز أنقذ المشهد بأكمله من جو الحزن والسأم بما منحه لنهاية المقطع من حركية وانسيابية إيقاعية يحكمها الانتظام الدقيق مكانيا وزمانيا ،ونمثل لهذا التوازي بما يلي:

لعنت \كافورا (- - 0- \ -0 -0 -0 0)

ونمت\ مقهورا (- - 0- \- 0- 0- 0- 0)

وهو تواز شبه تام، نحوي ، مقطعي،عروضي.

ومن ناحية أخرى نلفي اهتماما بالتضمين ،ذلك أن الأسطر الشعرية لهذه البنية لا تستقل بذاتها ومعناها إلا في الندرى ، ما يعني أن التموجات النفسية للشاعر لا تتوقف وهي في انهمار وتدفق لا ينقطع عطاؤه، ولعل للأمر ارتباطا بالغائية التي يرمي

إليها الشاعر أو بنفسيته المضطرمة الراغبة في التنفيس عما يعتمل داخلها من هموم ومشكلات.

3-**بنية استلاب الأرض:**

❖ ❖ «خولة» تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من « أريحا»

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا!

....

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا!

....

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة..كالقطة

تصبح «كافوراه..كافوراه..»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصبح « واروماه..واروماه..»

..لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن(١)

تنقسم هذه البنية إلى ثلاثة مقاطع فرعية تفصل بينها نقط حذف، ويعرض الشاعر لقضية الأرض المستلبة في قالب قصصي ماتع ،مبينا كيف أنه لم يجرؤ أحد على إغاثة "خولة" رمز الأرض المستلبة من أيدي الغاصبين ؛فخولة البدوية الشموس ما هي إلا فلسطين السليبة، إلا أن شاعرنا يختار طريقة التلميح عوض التصريح ،ويمعن في توظيف معجم الغزل وهو يصف علاقته الخاصة بخولة وتعلقه العميق بها " افترقنا- نبوحا- في خواطري تجوس- يفتر بالشوق والعتاب ثغرها العبوس" ،ونجد إلى جانب ذلك توازيا أغنى إيقاعية المقطع وارتقى به في سلم الشعرية وأنقذه من مستنقع الرتابة السردية الخافتة، ويتمثل هذا التوازي في قول الشاعر:

أشم\ وجهها\ الصبوحا

أضم\ صدرها\ الجموحا

وهو تواز نحوي : فعل وفاعل\مفعول به ومضاف إليه\نعت

وصرفي: أفعل\فعلها\الفعولا

وعروضي: متفعلن\متفعلن\مت

وهو إلى جانب ماسبق تام ، ويبرز هذا التوازي مقدار تعلق الشاعر بخولة وهو تعلق عبر عنه بطريقة إيقاعية في حزن خفي وحنين طافح بالألم .

وتدعم القافية التوازي إيقاعيا وتعطي للقصيدة من ألفها إلى يائها جرسا بديعا وموسيقى رائقة ، ناتجة عن اختيار حرفين اثنين يتكرران في المقطع الواحد وهو ما يقرب وقع القافية في هاته القصيدة من وقع القافية في القصيدة التقليدية ويجعلها بارزة صوتيا .

إن تعلق الشاعر بخولة ليبرز بشكل لافت عندما يصر على سؤال القادمين في القوافل هربا من جحيم القتل والتقتيل ، دون أن يغيثهم مغيث، حيث أخبروه بأنها ظلت تقاتل وحيدة وهو ما شكل له صدمة ، وفي السطر تقديم وتأخير في قوله" أنها ظلت بسيفها تقاتل" فالأولى أن يقدم الفعل " تقاتل" بيد أنه أخره حفاظا على الاختيار الفني للقافية أولا ومراعاة للوقع الجمالي ثانيا ، كما أن تقديم "بسيفها" فيه محاولة لفت انتباه و إشارة إلى الوسيلة التي قاتلت بها، وهي وسيلة لا تفيد في درء الخطر .

والمقطع طافح بالكنايات الدالة التي كثفت المعنى مثل "تجار الرقيق" كناية عن اليهود، وهو بذلك يشير إلى اختطاف فلسطين من قبل اليهود الغاصبين الذين سبوها على الرغم من المقاومة التي أبدتها، ويعمد الشاعر إلى تصوير مشهد القتال والدفاع عن النفس، حيث طرح الأب أرضا والشقيق ذبيحا واختطفت هي في النهاية ،بينما الجيران يرنون من المنازل خفية دون أن يملكوا الشجاعة لإغاثتها وكيف يغيثونها وهم" يرتعدون جسدا وروحا"، ونقف على كناية أخرى " الجيران" وهي كناية عن الدول العربية التي لم تحرك ساكنا لإنقاذ فلسطين،ولأن مشهد القتال والاختطاف اتسم بنوع من السرعة الفائقة ،فإن الشاعر لجأ إلى تقنية التضمين جاعلا إياها سنده ووكده في نقل المشهد وتصويره، حيث الأحداث تتتالى وتتوالى وتتناسل في سرعة فائقة والدفقة تندلث دون توقف مما يجعل الاعتماد على السطر الشعري غير كاف البتة في الإيفاء بالغرض.

ويوظف الشاعر كذلك الحذف لدلالة السياق عليه في قوله" والأب عاجزا كسيحا" حيث حذف الفعل "غادروا" الذي حقق مع الفعل "أغاروا" تجانسا من الناحية الصوتية، وإغناء لموسيقية السطر الشعري ، ويعدا موسيقيا بديعا ناتجا عن ترداد نفس الصوامت(الراء والغين والدال وألف المد) والصوائت(الفتحة والضمة والمد) ،أضف إلى ذلك جمالية القافية التي زاوج فيها الشاعر بين حرفي اللام والحاء المشبعة بمد،وهو ما جعلها أكثر بروزا ووقعا على السمع والنفس معا.

ويرتبط المشهد الموالي بسابقه ارتباط تعلق واقتضاء ،ذلك أن اختطاف "خولة" جلب لشاعرنا الهم ، فما كان من كافور إلا أن سأله عن حزنه فأجابه بسرعة فائقة

دلت عليها الفاء في قوله "فقلت " وكأنه كان ينتظر السؤال ليطلب منه مساعدته الفورية ، ونستنج من السياق أن هناك حذفا لكثير من الكلام الذي دار بين الشاعر وكافور قبل أن يذكر له سبب حزنه.

واللافت للنظر توظيف الحوار الذي يلجأ إليه الشاعر بين الفينة والفينة حينما لا يسعفه السرد والوصف في إيصال المشهد وتوضيح الصورة،إضافة إلى ما يؤديه من دور في تكسير رتابة السرد ومنح القصيدة الحيوية المرجوة. وقد أفاد الحوار بيان جبن كافور وخوره وبطلان مزاعم شجاعته، والمقطع غني تخييليا حيث يوظف الشاعر الانزياح الدلالي في قوله "سيفها الطريحا" إذ وصف السيف بكونه طريحا مما خلق مسافة توتر بين المسند والمسند إليه ، إضافة إلى التشبيه في قوله" شريدة كالقطة" وفائدة هذا التشبيه إظهار ما آلت إليه خولة بعد أن صارت مأسورة بين يدي العدى، ولا ننسى الحضور اللافت والظاهر للتناص حيث يستلهم الشاعر في كلامه بعضا من آي القرآن في قوله:

"لكي يكون العين بالعين

والسن والسن"

إضافة إلى استخدام واقعة المعتصم التاريخية بطريقة معكوسة خدمت غرض الشاعر.

والواضح أن تقنية التصوير أفادت الشاعر في نقل المشهد المصور بطريقة فنية بالغة الروعة، فمشهد خولة وهي تقاتل وأبوها قد أردي قتيلا وأخوها الذي يتشخب دما، منظر نجح الشاعر في نقله بحرفية فيها نضج شعري وفني نادر، أضف إلى ذلك مشهد الجيران وهم يرتعدون جسدا وروحا، ونستطيع الجزم أن قدرة اللغة على التصوير تفوق قدرة الصورة أو الريشة والدليل على ذلك أن أي ريشة أو صورة لا تستطيع تصوير الجيران وهم يرتعدون جسدا وروحا.

4-بنية الحلم بواقع أفضل:

بعد الإحباطات والنكسات والخيبات النفسية السابقة وتجرع غصص الهزيمة

والألم والمرارة يولي الشاعر وجهه شطر الحلم بسيف الدولة \ الحاكم المحلوم به عله يجد تعويضا نفسيا عن واقعه المحبط:

❖ ❖ في الليل، في حضرة كافور، أصابني السأم

في جلستي نمت..ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!

تخوض، لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوى، فلا غير الدماء والبكا

ثم تعود باسما..ومنهكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب:

« يا منقذ العرب»

« يا منقذ العرب»

حين تعود ..باسما..ومنهكا

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكنني حين صحوت:

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانة عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..

يبتسم الخادم..!

..تسألني جاريتي أن أكترى للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر. بلا رادع

فقلت: هذا سيفى القاطع

ضعيه خلف الباب.متراسا!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا ؟)

.."عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟أم لأرضي فيك تهويد؟

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد!.

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

" عيد بأية حال عدت يا عيد؟.

تشكل هذه البنية تعويضا نفسيا عن الواقع وحلما بغد أكثر إشراقا و التماعا، ولذلك أخذت من جسد القصيدة مساحة وافرة، وفيها بلغ الانفعال بشاعرنا مداه ومنتهاه،فأمام توالي النكسات النفسية والواقعية لم يجد الشاعر بدا من الارتماء في أحضان الحلم عله يجد فيه بديلا عن واقعه البئيس.

والشاعر يعلنها صريحة مدوية" أصابني السأم" والسبب إصرار كافور على سماع المدائح الزائفة عن بطولات لا توجد إلا في عقله المريض، وأمام هذا السأم استسلم الشاعر لإغفاءة "نمت ولم أنم" وهناك حلم بسيف الدولة\القائد المحلوم به وهو يجول

ويصول في ساحة الوغى دون خوف أو تراجع،وهنا يوظف شاعرنا - كما هو دأبه- أسلوب التصوير الفني المتقن حيث يبرز لنا سيف الدولة في صورة الفارس المغوار الذي يقطع ساحة المعركة طولا وعرضا،ممتطيا جواده شاهرا سيفه باثا في قلوب "الروم" الرعب بصرخاته وصيحاته، فتسقط عيونهم في الحلقوم من فرط الرعب، وهنا يستنجد الشاعر بالتعبير القرآني حتى يسعفه في التعبير عن مقصديته ويتمثل ذلك في قول الشاعر" فتسقط العيون في الحلقوم"، ويقارن الشاعر بين موقف كافور الذليل وموقف سيف الدولة الشجاع الذي ينم عن رجولة فائقة، وتسعفنا الملاحظات السابقة في الوقوف على الثنائية التالية:

سيف الدولة \ كافور

العزة \ الذلة

الشجاعة \ الجبن

النزول إلى المعركة \ تصدر البهو

القصاص الفعلي \ القصاص القولي

السيف المهلك \ السيف الصدئ

وتوضح هذه الثنائية المفارقة الصارخة بين الواقع والحلم بين الماضي والحاضر، ونلفي في هذا المقطع تكرارا بارزا لبعض العبارات دون غيرها مثل" يا منقذ العرب، حلمت لحظة بكا، تعود باسما ومنهكا" وهذه التكرارات تنم عن رغبة داخلية في تحقق الحلم وعودة النصر، وهي في الوقت ذاته تعويض نفسي عن النكسات المتتالية نفسيا وواقعيا.

ويعمد الشاعر بين الفينة والفينة إلى السخرية اللاذعة والخفية وذلك حينما يتحدث عن كافور، ولا شك أن مشهد الخادم وهو يبتسم عندما ينكفئ جفنا كافور فيه من الدلالات ما لا يخفى على الناظر الحصيف ، وينهي الشاعر مقطعه ومعه القصيدة بتصوير حال مصر التي طغى فيها اللصوص وانتشرت فيها الفوضى، ونامت عساكرها التي يجدر بها أن تحارب في أرض المعركة دفاعا عن كرامة الوطن وذبا عن حقيقته، وحاربت الأناشيد الثورية بدلا منها وفي ذلك إشارة إلى تلك الأغاني الثورية

التي رددها كبار المطربين في حرب 1967م وكانت هي وحدها المحاربة فيما الجيوش في أرض المعارك لم تحرك ساكنا، ويختم القصيدة باستفهام طافح بالإنكار يختصر الكثير من الآلام والكلام.

• تركيب القصيدة:

- توظيف التراث في القصيدة:

إن أهم ما يميز التجربة الشعرية الحديثة هو طريقة تعاملها مع التراث بمختلف أبعاده وروافده، هذه الطريقة التي تختلف جذريا عن سابقاتها، فإذا كان الإحيائيون قد تعاملوا مع التراث بطريقة تسجيلية أفقية انحصرت في المعارضات والتسجيل التاريخي للوقائع والأحداث، فإن الشعراء المعاصرين اتبعوا منهجا عموديا، ويبين لنا تعامل الإحيائيين مع التراث القصور المنهجي الذي رافق هذه المدرسة التي اتبعت منهجا تسجيليا قائما على التدوين والتسجيل والحكاية لا يتجاوزهما جعله يتميز بالسطحية، لكن ومع بروز حركة الشعر المعاصر تغير الأمر كلية، فاتبع روادها " منهجا توظيفيا ، منهج يعايش التراث، ويعيش فيه، ويوظفه في قصائده لأهداف إنسانية واجتماعية عليا" [1]، وهكذا صارت علاقة الشاعر المعاصر بالتراث " علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث" [2]، أي إن اهتمامه تركز على الأمور المضيئة في التراث، وعلى القضايا الحية في ضمائر الأمة، التي لا زالت تنبض بالحياة وتخفق بالعطاء، ولهذا السبب نجح الشاعر المعاصر في استخدامه للتراث وبلغ في ذلك مبلغا بعيدا.

1- التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، د.جابر قميحة،ص: 18

2- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، ص: 38

والشعراء متفاوتون في استخدامهم للتراث، فلكل طريقته ومنهجه ورؤيته ورؤياه الخاصة به، وكان أمل دنقل من الذين ولعوا أشد الولع باستلهام التراث النابض الحي الوضيء، حيث رسم لنفسه خطا متفردا في هذا المجال، خطا يغاير خطوط الشعراء الآخرين، ولا نزوغ عن سمت الحقيقة إذا قلنا إنه من أبرع من تعاملوا مع التراث ووفقوا في استغلاله أيما توفيق، ولنا في قصيدته – قيد الدرس- أصدق بيان وأقوى حجة، وحتى نتبين بوضوح هذا الاستخدام الموفق من قبل الشاعر للتراث سنسعى ما وسعنا للسعي إلى الإحاطة بشتى تمظهراته وتجلياته داخل القصيدة، التي تعد من أكثر قصائد الشاعر اتكاء على التراث واسترفادا له.

ويختلف التوظيف التراثي داخل القصيدة تبعا للسياق والرؤيا العامة وحسب المقام أيضا، ويتكئ الشاعر على قصيدة المتنبي الدالية – التي كان لنا معها وقفة طويلة في الفصل السابق- يسترفد منها ويغرف، ويستقي ما شاء له السياق والضرورة الفنية أن يستقي ، ويتخذ التضمين التراثي داخل القصيدة عدة تمظهرات نبينها في الأتي:

التضمين التراثي الشعري:

ويتمثل في استرفاد مجموعة من التعابير والألفاظ من قصيدة المتنبي السابقة الذكر والتفاعل معها ، كما هو واضح في قوله:

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة.

وهذان السطران مأخوذان كما هو واضح من قول المتنبي:

وأن ذا الأسود المثقوب مشفره　　　تطيعه ذي العضاريط الرعاديد

ومن قوله أيضا:

لا في الرجال ولا النسوان معدود

وقوله:

صار الخصي إمام الآبقين بها

وقوله:

من علم الأسود المخصي مكرمة

والملاحظ أن أمل يحسه اللغوي المتميز لم يعمد إلى نقل الأبيات حرفيا، وإلا كان وقع في سوء الاستخدام التراثي، وهذا ما لم يحصل لأنه ببساطة حور وبدل وكان في ذلك موفقا فقوله (والرجولة المسلوبة) هو نفسه قول المتنبي (المخصي)، ولا شك أن عبارة " الرجولة المسلوبة" أدق وأعمق وأسد من " المخصي" ، وزيادة على ما ذكر فأمل دنقل استطاع أن يكثف سائر المعاني الواردة في أبيات متفرقة للمتنبي ويجعلها متضامة خادمة لغرض واحد في ألفاظ يسيرة لا تتجاوز السطرين ما يعني أنه هضم أبيات المتنبي وصهرها في بوتقة قريحته فأخرج منها ما يفيد السياق ويخدم الدلالة .

ويصل التناص التراثي أحيانا حد التقيد باللفظ نفسه مع تحوير في العبارة بسيط، كما في قوله:

« عيد بأية حال عدت يا عيد؟»

بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

وهو نفسه قول المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

فقد استبدل الشاعر كلمة « أمر» بكلمة « أرض» وكلمة « تجديد» بكلمة « تهويد» لتتماشى مع اللحظة الآنية ومع الدلالة التي يعطيها السياق، وفي قوله: (تهويد) إشارة واضحة إلى الاحتلال اليهودي لفلسطين والجولان وسيناء وما يقع خاصة في فلسطين من عمليات تهويد حقيقية لازلنا نشاهدها إلى اليوم.

وقد يتخذ استخدام التراث الشعري وجها مغايرا لما سبق ذكره، كأن يستخدم الشاعر المعجم القديم ويسخره لخدمة المعنى الجديد، وهو ما نجده حاضرا في القصيدة إذ يستعين الشاعر بالمعجم الغزلي في الفقرة الرابعة، يناجي بمفرداته محبوبته "خولة" التي هي رمز الأرض المسلوبة، ورمز الفتاة العربية المقاومة، بمفردات طالما استخدمها شعراء الغزل من مثل: (افترقنا- نبوحا - في خواطري تجوس- يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس- أشم وجهها الصبوحا- أضم صدرها الجموحا) وهي

مفردات تصنف في خانة الغزل العذري نسبة إلى بني عذرة. وهو بذلك يحذو حذو جميل والمجانين، كما يستعين الشاعر بألفاظ قديمة مثل (القوافل- تجار الرقيق- خبائها). وهي كثيرة الورود في الشعر القديم، وهكذا يكثر الشاعر من التناص الإيجابي الذي يؤدي دورا ووظيفة في خدمة المعنى وتوصيله.

الإستخدام التراثي للأعلام التاريخية :

استخدم أمل دنقل علمين تراثيين بارزين حظيا بتواجد طاغ في شعر المتنبي؛ هما سيف الدولة رمز العروبة الخالصة ،والبطولة الفائقة، والشجاعة الباهرة، والعزة الأبية الذي يمثل الحلم، وكافورا الإخشيدي رمز العبودية والخسة والدناءة والسلطة الغاشمة والبطولة المزعومة، الذي يمثل الواقع بسلبياته وترهلاته. ولا شك أن الشاعر باستدعائه لهذين العلمين التراثيين سعى صراحة أو ضمنيا إلى عقد مقارنة بين واقعين متناقضين ،بينهما مفارقات صارخة ؛فالأول يمثل الواقع الآني المريض المتهالك،فيما الثاني يمثل واقع الحلم والانتصار والغد المرجو،ومعنى ذلك أن استدعاء الشخصيات التاريخية وتوظيفها في القصيدة لم يكن بغرض استعراض العضلات المعرفية بل إن السياق العام والحاجة الفنية والمقام الشعري تطلب ذلك. التوظيف التراثي للواقعة التاريخية:

ويتمثل هذا النوع من التوظيف في قوله:

ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة..كالقطة

تصيح « كافوراه..كافوراه..»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية.

تجلد كي تصيح « واروماه..وماروماه...»

و كما هو باد فالشاعر يستغل الواقعة التاريخية استغلالا معكوسا،فالواقعة في اصلها تمثل موقف البطولة والانتصار، إلا أنها هنا تأخذ بعدا انهزاميا ،وهو إنما

هدف من هذا الاستغلال المعكوس للواقعة التاريخية المقارنة بين واقع الأمس وواقع اليوم، بين واقع المجد الوضيء وواقع الهزيمة الوبيء، ولقد أحسن الشاعر وبرع براعة قل مثيلها في استغلال الواقعة وإعطائها أبعادا ودلالات مغايرة معكوسة تتماشى والواقع الحالي، فجاءت أكثر حيوية وأشد عمقا وأبعد دلالة وإحالة على اللحظة الآنية، وحتى نقف على هذا الاستغلال البارع نعرض للواقعة التاريخية كما روتها كتب التاريخ؛ إذ بلغ المعتصم ما كان من أمر الروم في " زبطرة"، كما بلغه خبر المرأة التي استغاثت به، صائحة: وامعتصماه، فناداها ملبيا « لبيك..لبيك» قال الصولي: « قيل أن امرأة من أهل زبطرة صرخت عندما سبوها: وامعتصماه، فبلغ ذلك المعتصم، وكان بيده كاس خمر يشربها، فقال اتركوا هذه الكأس لما أرجع، ثم قام فجند من ساعته جيشا لم يسبق له نظير،وفتح عمورية هذه، ثم رجع وشرب الكأس الذي كان في موضعه، وقيل إن امرأة من زبطرة كتبت للمعتصم:» « يا ابن الخلائف من ذؤابة هاشم، ذهبت زبطرة منك إن لم تأتها» [1]، ويلاحظ القارئ كيف كان تعامل المعتصم "ابن الخلائف من ذؤابة هاشم" العربي الصميم مع الواقعة، وكيف كان رد فعله حازما حاسما لا تواني فيه ولا هوان، بخلاف كافور/ الحاكم العربي الذي تعامل ببرودة وانهزامية ونكوص، ومن يتأمل قوله " فصاح" يعتقد أنه سيقدم على أمر ذي بال تهتز له الجبال، فالصياح عادة ما يتم في الموقف العظيم والخطب الجلل إلا أنه هنا يحيل على الفشل كما قال الخطيب الجاهلي " كثرة الصياح من الفشل"، وهكذا يصطدم القارئ ببردة فعله الباردة محطما أفق انتظاره على نحو صادم في قوله:

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد تصيح « واروماه..واروماه...» .

والشاعر لا يقصد كافورا، إنما يتخذه قناعا أو نموذجا للحاكم العربي الحالي المسلوب الإرادة الذي لم يعد بمقدورد الذب عن حياض وطنه والانتقام لشرفه، ولعله يلمح إلى أنور السادات، وهو ما عبر عنه بقوله:

1– العصر العباسي: نماذج شعرية محللة، ص: 129.

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود،والرجولة المسلوبة

..أبكي على العروبة!؟.

التوظيف التراثي للقرآن الكريم:

وهو توظيف دأب عليه الشعراء المعاصرون في قصائدهم، كما هو الحال عند أمل دنقل في قصيدته هاته، إذ يستلهم من النص القرآني ما يخدم به معنى النص ويغني دلالته ، فهو يقتبس قوله تعالى:« وكتبنا عليهم فيها، أن النفس بالنفس والعين بالعين والأذن بالأذن والسن بالسن والجروح قصاص» [1] ، فكافور/ الحاكم العربي اختار أقصر الطرق وأسهلها وهو القصاص، وكأن القصاص العادل لا يطبق إلا في موقف الضعف والهوان ودرء وبال الحرب، وهو ما يعكس خضوعا وخنوعا ، والشاعر يعرض هنا بالعرب الذين اختاروا القعود ووضع اليد على الخد تماما كالنساء الثكالى عوض الانتقام والدفاع عن فلسطين وتخليصها من الكيان الصهيوني المزعوم، ويتمثل استلهام قرآني آخر في الفقرة الخامسة والأخيرة في قوله: " فتسقط العيون في الحلقوم" وهو مأخوذ من قوله تعال « وإذا زاغت الأبصار وبلغت القلوب الحناجر» [2] ، والشاعر إنما يستلهم هذه الآية ليعبر عن الحلم الذي يتمناه، حين يصرخ سيف الدولة القائد المحلوم به في وجه الروم فتسقط عيونهم في الحلقوم خوفا وهلعا وفزعا وارتعادا، ويسعى الشاعر من وراء على الاستدعاء للوقائع ، والنصوص القرآنية المقارنة بين واقع اليوم وواقع الأمس وشتان بين الواقعين، فإذا كان كافورا/ الحاكم العربي قد اتسم موقفه بالضعف والهوان، فإن المعتصم قد اتسم موقفه ببطولة قل نظيرها عندما وجه رسالة إلى إمبراطور الروم كاتبا فيها:« من المعتصم أمير المؤمنين إلى كلب الروم، فوا لله إما أن تطلق سراحها أو أجند لك جيشا أوله عندك وآخره عندي»، وتسمح لنا المقارنات

---

1 – سورة المائدة الآية 47.

2 – سورة الأحزاب،الآية 10.

السابقة الوقوف على مجموعة من الثنائيات أولها:

سيف الدولة / كافور

الحلم / الواقع

الانتصار / الهزيمة

العزة / الذلة

ثانيها:

واكافوراه / وامعتصماه

الضعف / القوة

الحاضر / الماضي

العروبة المسلوبة / العروبة الحقة

والطرف الأول حاضر بلفظه فيما الثاني مستفاد من علاقة الحضور والغياب وقراءة ما وراء السطور والاعتماد على قرائن الأحوال، والبون شاسع بين الطرف الأول والطرف الثاني، والعلاقة بينهما قائمة على الانفصام والتعارض.

• تقنية القناع:

تميز الشعر المعاصر باستدعائه لمجموعة من التقنيات ليغني بها تجربته ويضفي عليها نوعا من التنوع، ولعل أهمها تقنية القناع التي كان لها وجود حافل في قصائد الشعراء ودواوينهم، فلا نكاد نجد ديوانا وإلا وفيه قصيدة أو قصائد تستعير هذه التقنية وتتبناها وتتخذها وسيلة غير مباشرة يعبر بها الشاعر عن مكنوناته وآرائه وانتقادات، ولم يشذ أمل دنقل عن السرب فاستخدام هذه التقنية ما يزيد عن أربع مرات في:

سبارتاكوس (أبريل 1962)- المتنبي حزيران (1967)

أبو نواس (1974- 1975) – كليب (1967).

ويمثل القناع غالبا « شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف

يريده ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها »[1]، فالشاعر عندما يخاف بطش السلطة يلجأ إلى هذه التقنية حتى لا ينكل به، وهي من الحيل الدقيقة التي برع الشعراء المعاصرون في استخدامها « ففي قصيدة القناع يذوب صوت الشاعر في صوت الشخصية – البطل – كما ستحول صوت القناع هو الآخر إلى صوت الشاعر المعاصر فهما مثلما اتحدا موقفا يتحدان لغة»[2].

وهكذا عمد الشاعر إلى استخدام هذه التقنية، وكان أن اتخذ المتنبي قناعا يحتمي من ورائه ويلهج بأفكاره ويصرح بآرائه، ولم يختر الشاعر قناع المتنبي عشوائيا أو اعتباطيا دون خلفية أو منهج أو رؤية أو رؤيا تخدم الهدف من القصيدة؛ فلقد عرف المتنبي برفضه للواقع الكائن وطموحه إلى واقع ممكن يحظى فيه بما يستحقه، وهو نفسه ما عرف عن أمل الذي يصنف في دائرة شعراء الرفض الذين سلكوا في أشعارهم منحى انتقاديا للسياسات والأنظمة والحكام والواقع، تواقين إلى واقع أفضل مضيء يشبه واقع المجد القديم، وهكذا لاحظنا أن أمل دنقل يتحدث بلسان المتنبي عن واقع الحال دون أن يعلن عن نفسه، لكنه لم يلتزم بالقناع في القصيدة كلها بل نزعه في نهايتها ليعبر بصوته بعد أن طفح الكيل ولم يعد هناك داع لبقاء القناع ومنع صوته من الانطلاق ورأيه من التقييد، فقال صادحا متألما:

..عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟أم لأمر فيك تهويد؟

- **أساليب القصيدة:**

من خلال نظرة عابرة وقراءة سريعة يتبين بوضوح اعتماد الشاعر الكبير والمكثف على الأسلوب الخبري الذي أولاه أهمية كبرى، فجاء مسيطرا طاغيا على نظيره الإنشائي الذي جاء حضوره محتشما ، وهو لعمري أمر طبعي إذا ما تدبرناه ؛ فالقصيدة ما هي إلا سرد لمذكرات، وهذا السرد يعتمد على الإخبار والحكاية فلا مجال للانفعال

---

1 – التراث الإنساني في شعر أمل دنقل،جابر قميحة ص: 40.

2 التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، جابر قميحة، ص: 41.

الذاتي، ولهذه الأسباب وغيرها جاءت الأساليب الخبرية مهيمنة فكان لها نصيب الأسد وقصب السبق، لكن هذا لا يعني انعدام الأساليب الإنشائية، التي كان حضورها متسما بالقلة إن لم نقل بالندرة، وإذا ما أردنا إحصاء معظم الأساليب الإنشائية وجدناها مركزة في الاستفهام والنداء غالبا: يا منقد العرب – واكافوراه- واروماه- ما حاجتي؟- عيد بأية حال عدت؟بما مضى أم لأرضي فيك تهويد؟ يا نيل هل تجري المياه دما؟، ويعكس الاستفهام حالة التوتر والقلق الداخلي الذي يعيشه الشاعر الذي لم تسعفه الأساليب الأخرى في التعبير عنه.

وللأساليب الإنشائية ارتباط وثيق بالانفعال والغليان الداخلي، وهذا ما نستشعره في كلام الشاعر في آخر القصيدة، إذ وصل به الانفعال مداه فعبر عن ذلك بأسلوب استفهامي طافح بالتنديد والحسرة المريرة.

وإضافة إلى الأسلوبين الخبري والإنشائي كان لأسلوب الحذف حضوره المتميز، ولعل نقط الحذف التي نصادفها بين الفينة والفينة دليل على ما نقول، فالكلام كثير والعتب طويل وإذا ما أراد الشاعر ذكره كاملا ربما استغرق صفحات وصفحات، لذلك عمد إلى الاختصار وتبنى أسلوب الحذف ورب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد.

- **مشاهد القصيدة:**

تبرز لنا في هذه القصيدة مجموعة من المشاهد ذات الدلالات العميقة، ولعل ما يميزها هو التحافها بلحاف الرمزية والإشارة ، فالمتأمل لها عن وعي وتؤدة يلمس لا محالة عمق دلالتها وبعد قصديتها، خاصة المشهد الوارد في المقطع الثالثة الذي يصور فيه كافورا يستنشده عن بطولاته الموهومة فيما سيفه في غمده لا يغادره، ولننظر كيف يصور لنا سقوط جفنيه، وسيره بعد انتهاء المشهد مثقل الخطى كأن قيودا تعوق مشيه، ويعد هذا المشهد –بحق- من المشاهد الأكثر حركية ، وهو مشهد دال يصور لنا حال الشاعر المثقف في علاقته مع السلطة، حيث تصير الكلمة في خدمة السلطة، ويصير الشاعر بوقا يصيح بسياستها وبطولاتها الوهمية، والجميل في الأسلوب التصويري أنه يمكن القارئ من تمثل المشهد بتفاصيله ودقائقه كما لو أنه يراه رأي

العين.

ومن المشاهد العميقة المغزى مشهد " خولة" البدوية الشموس، وقد اختطفها تجار الرقيق فقتلوا أخاها وطرحوه أرضا يتشخب دما وتركوا أباها مسجى على الأرض كسيحا، وقد تم ذلك على مرأى ومسمع من الجيران، الذين كانوا يرتعدون جسدا وروحا، وما يميز هذا المشهد عن غيره هو تلك الحركية السريعة في الانتقال من زاوية إلى زاوية وكأننا بصدد رؤية مشهد من مشاهد أفلام الحركة التي لا تثبت فيها الكاميرا على منظر واحد، فبعدما يصور ما آل إليه مصير خولة وأبيها وأخيها، ينتقل دون سابق إنذار إلى تصوير حال الجيران الذي لم يجرؤوا على إغاثتها و نصرتها، فهم « يرتعدون جسدا وروحا » وكيف لأناس هذا حالهم أن يغيثوا غيرهم، ولعله يقصد قصدا إلى العرب الذين لم يقدروا على أن يمدوا يد العون إلى فلسطين المنكوبة.

ومن المشاهد الدالة أيضا مشهد سيف الدولة وقد امتطى جواده الأشهب، وسيفه الطويل المهلك صارخا في وجه الروم صرخة الموت الذي هو بهم محيط، عائدا بالنصر والفتية الصغار يهتفون: " يا منقذ العرب"، ويشكل هذا المشهد ذاك الحلم المنشود الذي يصبو إليه الشاعر ،حلم الانتصار والفكاك من حبل السلطة الغاشمة.

-أسلوب المفارقة التصويرية :

وهو أسلوب يعتمد عرض المتناقضات والمتقابلات، و يقتضي وجود طرفين تربط بينها علاقة الضدية، وقد تكون المفارقة بين لفظين، كما أنها قد تكون بين صورتين لهدف فني أو فكري.ونعرض ها هنا لسائر المفارقات التصويرية التي نجدها حاضرة في القصيدة:

المفارقة الذاتية المفردة [1] :

وتتمثل في قوله: "نامت نواطير مصر عن عساكرها" ؛ فالنواطير هم حراس الحدود والوطن، والمفروض أن " نواطير الوطن" هم العساكر الحامون لحدوده الذابون عن حياضه وحقيقته، لكن الشاعر جعل عساكر الوطن من أعدائه، وصار واجبا على

---

1 – التراث الإنساني في شعر أمل دنقل،.ص:193.

النواطير أن يواجهوا عدوا داخليا وآخر خارجيا.

المفارقة الواقعية:

وتتمثل في المشهد الذي يستنشد فيه كافور الشاعر:

يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده..يأكله الصدأ!

ويوضح لنا هذا المقطع الشعري المكون من سطرين المفارقة الصارخة بين الحقيقة والادعاء، بين الواقع والخيال، بين واقع سلطة مريضة تسعى إلى نشر بطولاتها الزائفة وبين واقع كله صدأ.

المفارقة التاريخية:

وتتمثل في المشهد الذي يخبر فيه الشاعر كافورا عن خولة التي سبيت، فيصيح هو في غلامه أن يسبي جارية رومية لتحقيق القصاص العادل، وتقوم هذه المفارقة على التباين الصارخ بين موقف المعتصم وموقف كافور/القادة العرب، بين موقف الرجال وموقف أنصاف الرجال.

المفارقة التصويرية المركبة 1:

وهي التي تبرز لنا في آخر القصيدة في قوله: (في الليل في حضره كافور..إلى أخر القصيدة) ففي هذا المقطع الطويل يضعنا الشاعر أمام صورتين متناقضتين تمام التناقض حتى في الملامح المادية المحسوسة:

- صورة كافور الأسود كالليل ذي الشفة المثقوبة وصورة سيف الدولة المشرق كأنه " شمس".
- الأول ثقيل بطيء، كسول، يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ في مجلسه، سيفه في غمده يأكله الصدأ، والثاني يجسد قيم الفروسية المفقودة والشجاعة

---

1 -المرجع نفسه ،.ص:198.

والنشاط والحيوية.

- الأول يتصدى لحل المشكلات بالكلمات والتصرفات الساذجة البلهاء:

فيصبح في غلامه أن يشتري جارية رومية.

تجلد كي تصيح « واروماه..واروماه..»

والثاني يحل المشكلات بالفعال والحرب في ساحة القتال.

إن المقارنة هنا إنما هي بين الواقع والحلم ، بين الواقع المهزوم والحلم المنشود، وفي ظل هذا الاهتراء الواقعي يحلم الشاعر بغد أفضل وبقائد منقذ:

حلمت لحظة بكا

فالحلم ههنا استشراف لغد أفضل وهو لا يعدو أن يكون تعويضا نفسيا لجأ إليه الشاعر ليخفف عن نفسه وطأة ما يعانيه من ألم وحرقة وغصة تدمي حلقه. إن الحلم هنا يتم في اليقظة بدليل قوله:

في جلستي.. نمت ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وبعد هذا الحلم المؤقت يعود الشاعر ليصطدم بواقعه:

لكنني حين صحوت:

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

- **لغة القصيدة:**

جاء لغة القصيدة متسمة باليسر والليونة بعيدة عن التعقيد والمعاظلة، كما جاءت متسمة بالرصانة والمتانة في مواضع معينة ، مما جعلها تكتسب صفة السهل الممتنع، ولعل مرد ذلك إلى طبيعة اللغة المستعملة التي لا تعقيد يشوبها ولا كز يعيبها، وهي خاصية عامة تميز لغة أمل دنقل، هذه اللغة التي تغرف من معين الفصحى وتزاوج – دون إخلال – بينها وبين اللغة الحية المستعملة في لغة التخاطب اليومية، وهي

معادلة صعبة استطاع أمل دنقل تحقيقها بحذقه وبراعته وقوة تمكنه ومراجعته للإبداع، ومما ينبغي الإشارة إليه أن لغة القصيدة جاءت طافحة بالمعاني وحبلى بالدلالات عميقة الغور بعيدة المغزى ، وهو أمر يؤكد أن توظيف اللغة البسيطة لا يتنافى مع عمقها التخييلي وبعدها الدلالي.

-البعد التخييلي للقصيدة:

على الرغم من اعتماد لغة بسيطة لينة فإن القصيدة لم تخل بأي حال من الأحوال من الحلى الشعرية التي أضفت عليها بعدا رمزيا أثراها دلاليا ، وهكذا جاءت القصيدة غنية بالكنايات والاستعارات والرموز التي أثثت الفضاء التخييلي أبدع تأثيث:

+الكناية :

جاءت الكناية مبثوثة في كل أنحاء القصيدة إذ اعتمد عليها الشاعر اعتمادا كبيرا، ولعله وجد فيها القدرة على حمل الأفكار بأقل لفظ وأقصد عبارة، ومادمنا نتحدث عن الكناية فالواجب أن نقوم بإحصاء عام لمعظم الكنايات الواردة في القصيدة:

- الببغاء: كناية عن الشاعر / المثقف الذي يعيد ويردد ما يطلب منه، المسلوب الإرادة.
- الرجولة المسلوبة:كناية عن الإخصاء وفقدان الرجولة.
- جفناه الثقيلان: كناية عن الكسل والبطء والخمول والغفلة عن مصالح البلاد والعباد.
- تجار الرقيق: كناية عن اليهود الذين اغتصبوا الأرض.
- يرتعدون جسدا وروحا: كناية عن الهوان والضعف الذي صار عليه العربي.
- تسقط العيون في الحلقوم: كناية عن الهلع والفزع والرعب.
- أكتري للبيت حراسا: عدم استتباب الأمن وانتشار الفوضى والسرقة.

+الرمز:

اعتمد الشاعر على الرمز لما فيه من قدرة على حمل الكثير من المعاني العميقة، وقد جاءت الرموز الموظفة في القصيدة تاريخية في عمومها،ونجردها في الآتي :

- كافور: وهو رمز تاريخي ،ويرمز هنا للحاكم العربي المتهاون الرعديد، اللامبالي، الكسول الذي لا هم له إلا كرسيه الجالس عليه.
- سيف الدولة: القائد المحلوم به، صلاح الدين المنتظر.
- خولة: رمز للأرض العربية السليبة.
- المتنبي: رمز للكلمة الشاعرة، وللمثقف المضطهد المأسور فكريا الذي يسخر بوقا لخدمة السلطة.

والذي نخرج به بعد الإشارة إلى الجانب التخييلي في القصيدة أن شاعرنا لم يسرف ذلك الإسراف الكبير في حشد أنواع المجاز والعدول بل كان وسطيا في توظيفه لها، وكان لا يأتي بالمجاز إلا إذا استدعاه السياق وأضاف للمعنى، والمنعم للنظر يرى أن طبيعة الموضوع المعالج لم يكن يحتاج إلى سيل من الانزياحات بقدر ما يحتاج إلى ما يخدم الغرض ويغني الدلالة في الوقت والسياق المناسبين ولا يعني هذا أن القصيدة فاقدة للشعرية بل هي طافحة بها ،حيث تضافرت جملة من البنيات الدالة في تحقيقها كالإيقاع والمجاز والنظم التجانس الصوتي .

-إيقاع القصيدة:

اختار الشاعر أن ينظم قصيدته على تفعيلة " الرجز" (مستفعلن) التي ترد مرة مخبونة ومرة مقطوعة، وتتكرر إلى أربع مرات في السطر الواحد أحيانا، ولا شك أن الشاعر وجد في تفعيلة الرجز تلك الطواعية والبساطة والانطلاق والقدرة لتحمل عبء المذكرات ، والملاحظ أن التفعيلات تتفاوت في انتشارها ومساحتها ،ومرد ذلك إلى الدفقة الشعورية، والنسق الفكري ،وقوة التجربة النفسية، واختلاف التموجات الداخلية، والى جانب الوزن اعتمد الشاعر على القافية المتراوحة، وهو ما أضفى على القصيدة نبرة متميزة خاصة مع تكرار الروي الذي التزم فيه بعدد من الأحرف لا يغادرها، وهي خاصية ميزت أمل دنقل عن غيره من شعراء الحداثة.

ومادامت القصيدة من الشعر المعاصر فقد بنيت على نظام الأسطر متفاوتة الطول التي تخضع للدفقة الشعورية وتأتمر بأمرها ويغنى التجربة النفسية والإبداعية ،والملاحظ أن هذه الأسطر لا تطول كثيرا حيث استعاض الشاعر عن ذلك بالجمل

الشعرية حتى يحملها مكنوناته ومذكراته ،وذلك لعدم قدرة السطر الشعري على التعبير عما يريد البوح به، هكذا وجدنا الشاعر يعتمد على الجمل الشعرية الطويلة حينا والمتوسطة أحيانا لقدرتها الفائقة على نقل التجارب والمعاناة بأريحية، ولا أدل على ذلك من اعتماده الكبير والواضح على التضمين الذي يقصد به عدم امتلاء المعنى بانتهاء السطر الواحد.

ولعل ما يميز أمل دنقل عن شعراء الحداثة الآخرين اهتمامه الزائد عن الحد بالإيقاع الداخلي ،حيث يولي له أهمية قصوى، وهو صائب في ذلك تماما الإصابة إذا ما علمنا الدور الذي تضطلع به الموسيقى الداخلية في خلق الانسجام بين كلمات النص وفقراته ومحاوره وما تحدثه من أثر في النفس والسمع، وتنتج هذه الموسيقى عن الاختيار الجيد للكلمات التي تتماشى مع السياق وتتجانس مع جاراتها تجانسا صوتيا، ومن تكرار بعض الصوامت دون غيرها (كالسين والراء والباء والنون)، وبعض الألفاظ (سيف- كافور- سيف الدولة- يهتفون- صحوت)، وبعض العبارات (حلمت لحظة بكا- يا منقذ العرب- وسيفه في غمده- عيد بأية حال عدت يا عيد)، ولا شك أن تكرار مثل هذه العبارات ومعها الألفاظ مقصود، فمثل هذه العبارات المكررة تهب القصيدة جرسا إيقاعيا يكسر تلك الرتابة التي خلقها السرد المتوالي للمذكرات، إضافة إلى التأكيد على بعض الأمور دون غيرها ، والحق أن التكرار جاء مقبولا غير مبالغ فيه وخادما للجانب الإيقاعي ما يعني أنه مدروس من لدن الشاعر.وزيادة على التكرار نجد عناية بالتوازي الذي أدى دورا طليعيا في منح القصيدة تلك الجمالية الإيقاعية والجرس الموسيقي الماتع الملف للانتباه، وقد وظفه مرتين اثنتين كما تمت الإشارة إلى ذلك وقت التحليل، وإلى جانب دوره في منح القصيدة جرسا ونغما ذا فاعلية إيقاعية، فإنه كسر رتابة السرد وأنقذ القصيدة من تهمة التقريرية الجافة، بما أعطاه لها من حيوية ونغم صوتي يحكمه الترتيب والانتظام المكاني والمقطعي والزماني.

وفي علاقة بالإيقاع اتسمت القصيدة بالحركية والانطلاق، وهو انطلاق أسهمت في تشكيله وخلقه كثرة الأفعال المعتمدة ،وهو لعمري تحصيل حاصل مادام الأسلوب الخبري هو المهيمن،فطبعي أن يعتمد الشاعر على الأفعال التي جاءت متراوحة بين

الماضي والمضارع والأمر، إلا أن التواجد الأكبر كان للمضارع الذي تكررت صيغته (57) مرة، يليه الماضي المتكرر(35) مرة، والأمر الذي جاء يتيما، والملاحظ في هذه الأفعال جميعها أن صيغة الثلاثي كانت لها كلمة الفصل، تليها الخماسية ،فالرباعية ثم السداسية، وإذا كان المضارع أكثر الأفعال انتشارا فلأن الشاعر أراد من خلاله إعطاء معنى التجدد لتلك الأفعال، لأن المضارع بحكم مواضعته يعطي معنى التجدد الحضوري الذي يمتد إلى الآتي.

الفصل الرابع

الدراسة المقارنة

الشكل والمضمون

الدراسة المقارنة

الشكل والمضمون

بعد هذه الرحلة الطويلة المضنية نصل إلى عقد مقارنة بين القصيدتين تروم أساسا تبين نقط الاختلاف والائتلاف، سواء في جانب الشكل أو المصمون أو الهدف أو الدافع، ولن تكون غايتها أبدا ترجيحية أو مغلبة لكفة قصيدة على أخرى، وسوف لن ننحاز لقصيدة أو شاعر، ليقيننا الراسخ بأن محاولة الترجيح بين شيئين ينتميان إلى زمنين مختلفين و من إنتاج نسقين ثقافيين وفنيين مغايرين يعد غير ذي جدوى وفيه من الحيف الشيء الكثير. وعموما سعت المقارنة إلى الوقوف على العناصر التالية:

1) البنية الشكلية :

إن الاختلاف الشكلي بين القصيدتين يصل حد التباين المطلق ،فالأولى - وهي القديمة — قامت في بنائها ومعماريتها على نظام الشطرين أو المصراعين المتساويين، وهو لعمري أمر طبعي ،خاصة وأنها قصيدة تنتمي إلى الشعر القديم، الذي كان يسير وفق نسق واحد في كل قصائده ، حيث كان نظام الشطرين هو السائد و لا يملك شاعر الخروج عنه أو الفكاك من ربقته إلا في الندرى، وهو نظام غاية في الدقة وقيد ذهبي يغري الشعراء بهندسته الدقيقة، وجدير بالذكر أن مراعاة التناسب بين المصراعين ليس بالأمر السهل الهين كما يعتقد كثيرون، بل هو عمل يحتاج إلى جهد جهيد ودقة متناهية وفنية عالية، أما القصيدة الثانية — وهي الحديثة- فتعتمد اعتمادا كليا على نظام مغاير تمام المغايرة للنظام الأول، إنه نظام الأسطر الشعرية المختلفة طولا وقصرا الذي اتخذته بديلا عن نظام الشطرين، وهو ما يزكي انتماءها إلى حركة الشعر الحديث التي ثارت على نظام الشطرين، وعوضته بنظام لا يخضع للمقاييس والضوابط القديمة إلا ما كان من تعويض للبحور بنظام التفعيلة، محدثة القطيعة معه، وهو نظام استوردته من وراء البحر، ولعل الذي دفع الشعراء المحدثين إلى التخلي عن نظام الشطرين كما يذهب إلى ذلك غير واحد من منظري الحداثة الشعرية أنه

يقيد انطلاقة الشاعر ويشل حركته الشعورية ويكبح جماح فكره، خصوصا وأنه يعتمد اعتمادا كليا على القافية المتكررة الموحدة المنتظمة، وهو ما يحد من حريته ويحبس الدفقة الشعورية ويمنعها من الانطلاق في فضاء أكثر رحابة.

2) البنية الموسيقية:

اختار الشاعر في القصيدة الأولى العمودية أن يركب بحر البسيط وهو ينظم أبياتها، نظرا لما يوفره من بساطة وطواعية ومساحة ومرونة في الأداء الشعري، وهو من البحور المركبة أو المختلطة التي تعتمد في بنائها على تفعيلتين اثنتين، الأولى سباعية (مستفعلن) والثانية خماسية (فاعلن)، وهو إلى جانب ذلك من أكثر البحور ركوبا في الشعر العربي القديم، والملاحظ أن البحور المركبة هي الأكثر طلبا من لدن الشعراء القدامى من نظيرتها الصافية ،وهو ما يدل دلالة صدق على اقتدار الشاعر القديم على تطويع البحور المركبة، وزيادة على الوزن الذي هو أعظم أركان الشعر، هناك القافية التي جاءت موحدة وتتكرر نهاية كل بيت مقترنة بحرف روي موحد في القصيدة كلها، وهي " كالموعود به المنتظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبية لمستغن عنه" [1]، وقد جاءت في القصيدة متمكنة في مقرها حق التمكن مؤدية وظيفة صوتية ونفسية ومعنوية، وقد اهتم القدماء بالقافية اهتماما بالغا وبلغوا من ذلك أن جعلوا البيت كله قافية [2]، وألحوا على ضرورة استقلال القافية بنفسها، وألا تكون تابعة سواء اقتضاء أو افتقارا، لأن ذلك عيب يشينها، وتتعلق القافية على الدوام بحرف القري أو الروي الذي يتكرر مع تكرار القافية، ولا شك أن تردده هذا المتتالي يضفي بعدا موسيقيا وإيقاعيا على آخر البيت، تستمتع به الأذن وتطرب، وتهتز له النفس وتعجب، وبعيدا عن الوزن والقافية نجد ظواهر عديدة احتفت بها القصيدة كالتصريع ،والتكرار ، والتعويل على الجناس التام وغير التام وظواهر أخرى سبق أن أشرنا إليها وتعرفناها.

---

1 – شرح المقدمة الأدبية، الطاهر بن عاشور، ص: 95.

2 – نفس المصدر والصفحة.

وإذا شددنا رحالنا صوب القصيدة الثانية نجد الشاعر قد اختار النظم على تفعيلة بحر الرجز السباعية (مستفعلن) التي تتكرر في كل سطر أكثر من مرة تبعا للدفقة الشعورية، ولعل من مزايا الشعر الحديث اعتماده على تفعيله وحيدة وتوزيعها بشكل متفاوت على الأسطر الشعرية،وقد عد بعض الدارسين ذلك قصورا ودليلا قاطعا على عدم قدرة الشاعر الحديث على تطويع العروض الخليلي بأن اقتصر على البحور الصافية أو العرجاء دون المركبة أو المختلطة، إلا أن الإنصاف يقتضي أن نقول إن شعراء الحداثة ابتدعوا طريقة ذكية لمنح قصائدهم تنويعا إيقاعيا داخليا بحيث لا يحس القارئ أنها منظومة على بحر واحد ،تمثلت في توظيف الزحاف والتدوير والتضمين و نوعوا في الأضرب، مما أعطى لقصائدهم غنى إيقاعيا يحسب معه المتلقي أنها منظومة على بحر مختلط. والذي لا مماراة فيه أن اختيار الشاعر لتفعيلة الرجز السباعية كان مقصودا، لما توفره من انسابية ويسر ، ولعل ذلك ما يبرز التناغم الفريد لكلمات القصيدة وحروفها، وإذا كانت القافية في القصيدة الأولى كالموعود به المنتظر، فإنها هنا متراوحة ، وميزة أمل دنقل أنه شديد العناية الجانب الإيقاعي عظيم الحرص عليه، وهو ما يبرر اعتماده على حرف الروي المتراوح والمتكرر كل سطرين أو ثلاثة أسطر، وهو أمر له أهميته في إغناء الإيقاع العام وإثرائه ، إلى جانب ما سبق نجد القصيدة تحفل بتكرار بعض الصوائت والصوامت والعبارات، والجناس والتوازي.

3) العنوان:

أول ما يلفت الانتباه في القصيدة الأولى عدم تصديرها بعنوان كاشف عن موضوعها، وهو أمر يبدو غريبا للوهلة الأولى، لكن سرعان ما تمحي تلك الغرابة لأن الشعراء قديما لم يكونوا يصدرون قصائدهم بعنوان، ربما يعود ذلك إلى تعدد أغراض القصيدة الواحدة، الذي يصعب بشكل أو بآخر وضع عنوان جامع مانع، وإذا ما وضع فقد يطول ويستغرق سطرا أو سطرين، وعلى هذا فتعدد المضامين والأغراض في القصيدة القديمة حال دون اعتمادها على عنوان يكشف مضمونها وهو ما يظهر جليا في قصيدة المتنبي.

ويختلف في القصيدة الثانية التي تعتمد على العنوان شأنها في ذلك شأن عامة

القصائد المعاصرة، وهو ما يساعد القارئ على أخذ فكرة أولية عن موضوع القصيدة قبل أن يقبل على قراءتها، ويعفيه بذلك من تعب القراءة الأولية الاستكشافية، وهكذا يعد "العنوان" من محاسن الشعر الحديث عامة، ويعود ذلك إلى اعتماد الشاعر مضمونا واحدا من ألف القصيدة إلى يائها ،وهو ما سهل بدوره تحقق الوحدة الموضوعية.

4) الوحدة العضوية والموضوعية:

يرى بعض الباحثون أن الحديث عن الوحدة العضوية في القصيدة القديمة ضرب من العبث، وهو حكم مجحف بعض الشيء، أي نعم هناك قصائد لم تتوفر فيها الوحدة العضوية أو النفسية ، لكن هذا لا يسري على كل الإنتاج القديم ،حيث إن هناك قصائد توفرت فيها الوحدة بنوعيها العضوية والموضوعية، والحق أن الوحدة الموضوعية في القصيدة الأولى منتفية نظرا لكثرة أغراضها ومضامينها، لكن الوحدة العضوية متوفرة بشكل واضح، نظرا للعلاقة البنوية التي تربط بين أجزائها ومفاصلا، حيث يغدو الفصل بين مكوناتها ضربا من المسحيل ؛فكل بنية تمت إلى لاحقتها بصلة وترتبط بها عضويا ونفسيا، والمعاني يأخذ بعضها برقاب بعض، والسابق يؤدي إلى اللاحق في سلسلة لا تنقطع حبات عقدها في ترابط متين وسبك قويم، وهكذا لا يمكن الفصل بين أجزائها وإن أغرى الظاهر بذلك.

وبمرورنا إلى القصيدة الثانية نجد أن الوحدة العضوية متوفرة،ذلك أن مقاطع القصيدة الخمسة مرتبطة فيما بينها ارتباط الجلد بالعظم ، إضافة إلى تحقق الوحدة الموضوعية الناتج أساسا عن الاقتصار على موضوع واحد، وهي خاصية تميز الشعر الحديث عن غيره.

5) لغة القصيدتين:

إن الباحث عن مميزات اللغة في القصيدة الأولى سوف لن يجد أدنى صعوبة في تعرف ملامحها وخصائصها العامة، فمن المتعارف عليه أن اللغة تنشأ عن ألفاظ تنظم في تراكيب، ومادامت ألفاظ القصيدة في مجملها قد تميزت بالقوة والفخامة، فإن ذلك انعكس على لغتها التي تميزت بدورها بالجزالة والفخامة مع الرقة، ومرد ذلك إلى

السبك البديع والنظم المتين، والملاحظ في ألفاظ القصيدة وكلماتها أنها تختلف تبعا للمقام الواردة فيه، فالألفاظ الواردة في بنية المعاناة هي غيرها الواردة في بنية اللهو كما أنها تختلف عن تلك الواردة في بنية الهجاء التي تستغرق غالبية القصيدة ، وقصارى ما يمكن أن يقال عن لغة القصيدة الأولى إنها تقوى في معرض القوة، وترق في معرض الرقة، وتلتحف بلحاف السخرية في معرض الهجاء والتندر، وعلى هذا الأساس جاءت الألفاظ لينة رقيقة مصطبغة بصبغة الحزن تارة ، وجزلة فخمة تارة ثانية، وحاملة لنبرة تهكمية قائمة على التندر بالمهجو تارة ثالثة، وهذه الدقة في اختيار الألفاظ وتوظيفها في المقام المناسب اللائق ينم عن حس بديع وذوق رفيع وطبع سليم قويم، ومما يميز القصيدة زيادة على ما سبق إيراد بعض الألفاظ التي تدخل في نطاق الغريب.

وقد ضمنت هذه الألفاظ المنتقاة إلى جانب الاستعارات، والكنايات والتشابيه الواردة في القصيدة، وأحرف العطف والضمائر الظاهرة أو المقدرة -زيادة على النظم المحكم والسبك المتين- ضمنت للقصيدة قدرا كبيرا من الشعرية التي تعد غاية ما يصبو إليه الشعر وهدفه الأسمى، وقد استفادت كذلك من التناسق الموسيقي البديع، ومن ظاهرة التصوير التي كان لها حضورها الطاغي والمميز على مدى أبيات القصيدة.

والأمر نفسه حاصل في القصيدة الثانية، فعن طريق الربط المحكم بين فقرات القصيدة الخمس، والاستعانة الكبيرة بالتصوير الفني باعتباره طريقة مثلى للتعبير وإبراز المعنى في صورة حسية يتمثلها الذهن، وكثرة الكنايات والرموز، إضافة إلى استعمال لغة تميل إلى البساطة والسلاسة -لا هي بالفخمة ولا هي بالمألوفة، وإنما حال بين حالين، توفرت للقصيدة شعريتها المطلوبة، كما كان للإيقاع دوره الحاسم في تحققها، نتيجة التناغم الحاصل بين كلمات القصيدة ومكوناتها .

والذي ينبغي أن نقف عنده في القصيدة الأولى،خاصة ما يتعلق بالجانب اللغوي، هو تلك الدقة المتناهية في وضع الألفاظ في محالها، فالشاعر في معرض الغزل يستلهم ألفاظا بعيدة كل البعد عن الفخامة، وحين حديثه عن الرحلة يستنجد بألفاظ ضخمة فخمة قوية الجرس عليها سيماء الجزالة، وإذا ما عرج ناحية الهجاء اختلف الأمر كلية واستخدم ألفاظا مقذعة لاذعة، وهو في ذلك يستحضر ما نص

عليه المرزوقي في مقدمة شرحه على ديوان الحماسة من ضرورة " مشاكلة اللفظ للمعنى، إلى جانب جزالة اللفظ واستقامة وشرف المعنى وصحته" كما نراه عاملا بقاعدة " مطابقة الكلام لمقتضى الحال" كما عند الجاحظ، والأمر نفسه ينطبق على القصيدة الثانية التي تعد أكثر انسجاما وائتلافا ،خاصة، و أن أمل دنقل كان حريصا على تنقيح أشعاره، فلربما ظل الأشهر الطوال ينقح القصيدة الواحدة، وفي قصيدته هاته يتبين لنا صدق ما نزعمه؛ فالألفاظ مطابقة للمعاني مشاكلة لها أشد المشاكلة، وهو يزاوج بين اللفظ الفخم والرقيق ،ويوفق بينهما في اقتدار وبراعة كبيرين.

6) الهجاء في القصيدتين:

نستطيع القول أن القصيدتين معا تتحدان في غرضهما الذي من أجله نظمتا وهو غرض الهجاء، مع الاختلاف في الطريقة والمعالجة والغاية، فالمتنبي إذ يهجو كافورا في القصيدة الأولى يتبع طريقة المباشرة في الهجاء لا يتحرج ولا يتخفى، والهجاء في عامته انعكاس لسخط الهاجي وحقده على المهجو، وهكذا فدافع المتنبي في الهجاء دافع شخصي صرف، حركته دوافع النفس، وأغلب الهجاء ينحو هذا المنحى، فهو عندما أيس من كافور وتيقن أنه لن يحقق له ما يصبو إليه ويرغب فيه، أخذ في هجائه وثلبه وتعييره، ورماه بكل منقصة و عيره بكل مثلبة، ووصمه بالعار والشنار كأن لم يمدحه قبل، أما الهجاء في القصيدة الثانية فينحو منحى مغايرا، إذ لا يرتبط بدافع النفس وميولاتها وأطماعها بل هو هجاء هادف، هجاء بالمعنى المعاصر للكلمة، يتخلص من كل دلالاته السابقة ليحمل دلالات جديدة تتماشى مع الواقع، وتتطابق مع قضايا العصر ومشكلاته، إنه نقد الواقع بكل سلبياته وترهلاته وأمراضه، وأمل دنقل من الذين أخذوا على عاتقهم مهمة " نقد الواقع" خاصة مع الهزائم المتتالية والمتلاحقة للأمة، كيف لا وهو أمير شعراء الرفض بامتياز، ولقد أظهر في قصيدته هاته براعة بارعة وقدرة قادرة وطريقة خلابة ساحرة في نقد الواقع سالكا في ذلك أسلوب التلميح مقتحما دروب الرمزية،لأن ذلك أبعد وأعمق في الدلالة من مجرد التصريح والمباشرة، وما اعتماده على تقنية القناع إلا تزكية لهذا التلميح الذي جعله غاية ووكدا. إن الغيرة على الأمة والتأسف عليها هما اللذان حركا في الشاعر دوافع الغضب والأسى، فانطلق ينتقد

ويهجو عسى أن يجد هجاؤه هذا آذانا صاغية وقلوبا واعية، خاصة إذا علمنا أن الشعر في مفهومة الحديث هو حلم بتغيير الواقع. وإذا كان الهجاء في القصيدة الأولى ينحو منحى السخرية الساخرة والتهكم اللاذع، فالأمر نفسه ينطبق على القصيدة الثانية، إلا أن التهكم في الأولى يجر إلى الضحك، وفي الثانية يقود إلى الاستياء والحزن.

7) بين المتنبي وأمل دنقل:

إن المتتبع لحياة الشاعرين وإبداعاتهما يرى خيوطا رفيعة أو سميكة تربط بين تجربتيهما، فإذا كان المتنبي قد عرف بسخطه على واقعه وعتبه المستمر على الدهر – ومن عتب على الدهر طال عتبه- وتطلعه الدائم إلى المجد والثروة، كما عرف بأناه و فوقانيته التي تعدت كل الحدود، وتفوقه على معاصريه من الشعراء حتى عد قمة الشعر العربي، فإن أمل دنقل عرف بسخطه كذلك على واقع الأمة المريض الذي كله تواكل وانهزام وتقهقر وخنوع، كما عرف برفضه لهذا الواقع شكلا ومضمونا، وهو ما حاول معالجته في دواوينه ومعظم قصائده التي حملت في طياتها على الدوام نبرة تورية رفضية، ويعد أمل دنقل بحق قمة من قمم الشعر العربي الحديث، إلا أنه ينبغي لنا ضرورة التنبيه إلى أن سخط أمل دنقل ورفضه هو غيره سخط ورفض وتهكم المتنبي، فشتان بين سخط دافعه شخصي وآخر سببه حال الأمة وواقعها المريض.

8) عمود الشعر في القصيدتين:

إذا تأملنا القصيدة الأولى سنجدها مراعية للسنن التي أقرها النقاد القدامى خاصة ما يتعلق بأبواب عمود الشعر من " شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا

منافرة بينهما" [1]، وقد راعى الشاعر أكثر هذه الأبواب السبعة، مكثرا من بعضها ومقلا من بعضها الأخر، وعلى العموم لم يخرج عن سمت أهل العربية إلا ما كان من تخل عن المقدمة الطللية والرحلة.

وإذا انتقلنا إلى القصيدة الثانية سنجد كثيرا مما سبق ذكره متوفرا، فالحرص على صحة المعنى وشرفه وجزالة اللفظ واستقامته ظاهر، كما أن الاعتماد على الوصف كبير جدا، زد على ذلك التعويل على الرمزية والكناية، وجودة النظم، ومشاكلة اللفظ للمعنى، مما يعني حضور عناصر عمود الشعر في غالبها الأعم، إلا أن كثيرا من النقاد المعاصرين ومعهم الشعراء أكدوا أن الشعر الحديث تجاوز عمود الشعر وأحدث القطيعة معه، وسبب ذلك أنهم لم يثقفوا عمود الشعر فقد " شاب الخلط فهم المحدثين لعمود الشعر منذ ظهور ما اصطلح عليه ب " الشعر الحر"، فعمود الشعر عند القدامى لا يرتبط بالبنية الشكلية الظاهرة القائمة على الصدور والأعجاز كما توهم بعض المحدثين، وإنما هو أمر أخطر وأعمق إذ يمس ما به تتقوم النصوص لتوسم بالشعرية" [2].

9) شخصية كافور بين القصيدتين:

يعد كافور في القصيدة الأولى شخصية واقعية، من صميم الحياة التي عايشها الشاعر عن كثب، وهي قطب الرحى في القصيدة الأولى وعليها مدار الدار، تقوم بدور البطولة وهي مسلوبة الرجولة ،مغلوبة على أمرها ،تتلقى سهام الجارحة ونبال الثلب الذابحة.

أما في القصيدة الثانية فهي رمز للحاكم العربي، المتهاون الكسول البطيء الخمول، الذي لا يتقن إلا الشعارات الزاعقة والجعجعة الفارغة التي لا تقدم ولا تؤخر، إنه رمز الانهزامية، كثيرا الكلام والفعال قليل.

1- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي،تح أحمد أمين وعبد السلام هارون، ص: 9.

– جمالية الألفة، شكري المبخوت، هامش الصفحة 79 2

10) ظاهرة التناص:

حفلت القصيدتان معا باستلهام عدد من النصوص سواء الشعرية أو غير الشعرية، وقد اصطلح على هذا الاستلهام قديما اسم " السرقة الأدبية" محكمين النظرة الاجتماعية مسقطين إياها على الأدب والشعر، ويعود داعي السرقة إلى نقص المعاني وندرتها نظرا لاستنفادها من لدن القدامى الذين لم يتركوا معنى بديعا، أو لفظا رشيقا، أو استعارة خلابة ساحرة إلا طرقوها على حد منطوق ابن طباطبا، الذي كان جريصا على التماس العذر للمحدثين، وأمام هذا الواقع صار الشاعر مرغما على إعادة المعاني وصهرها إلا من ألهمته المهارة والطبع والفذاذة فشقق معنى لم يسبق إليه السابقون، وعلى هذا الأساس التمس النقاد العذر للشاعر المحدث وحددوا مجال السرقة الأدبية، وميزوا المذمومة من المحمودة، والحسنة من القبيحة، ورجوعا إلى القصيدة الأولى نجد أن الشاعر قد جعل استلهام الأبيات الشعرية غايته ووكده في الغالب الأعم، معيدا صياغتها في قالب جديد كل الجدة ،والحق أنه وإن سطا على معاني غيره فإنه جود الصياغة فصار أحق بالمعنى وأجدر، وكما قال الأبشيهي " من سرق معنى واسترقه، فقد استحقه". وطبعي أن يتكئ الشاعر على نصوص من سبقه ويجعلها غايته ووكده، لسبب بسيط وهو أن المرء لا يصير شاعرا إلا إذا حفظ أقوال وأشعار من سبقه وتمثلها، ومن شأن هذا الحفظ والتمثل أن يترك بصمته وعلامته وأثره على إبداع الشاعر، وهكذا فتقاطع النصوص وتداخلها حتمي لا فرار منه " إذ لا يتصور النص الذي ينطلق من الصفر أو من العدم، لأنها جميعا تتفاعل فيما بينها، سواء ما كان منها واضحا حاضرا، أو ما كان منها غامضا غائبا" [1]، ورغم ذلك تبقى روح الشاعر حاضرة وأسلوبه ملقيا بظلاله " وهذا لا يلغي إبداعية النص، وربما استقلاليته أي تميزه عن غيره من خلال تجربة صاحبه، وقدرته على الكشف عنها" [2]. وعلى هذا فالتناص قدر مقدور لكل نص، ولا يكاد يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل.

وإذا عرجنا ناحية القصيدة الثانية سنجد أن مجال التناص أخصب وأعجب،

1- تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب د.عباس الجراري، ص: 541

2-المرجع نفسه والصفحة نفسها.

حيث نوع الشاعر في مصادره من شعر، وقرآن ووقائع تاريخية، ومعجم قديم، وهو ما يدل على ثقافة الشاعر وعمق اطلاعه وقدرته البارعة على الاستفادة من المخزون الفكري وجعله في خدمة الغرض الحديث.

وبمقارنة بين النقد العربي القديم في نظرته للسرقة الأدبية والنقد الحديث في معالجته للتناص يرى الدكتور الجراري " أن النقد العربي القديم كان أكثر ضبطا وتحديدا حين نظر إلى التناص – وهو مصطلح حديث – من زوايا متعددة تثبت نوع هذا التناص ودرجته، فعبر بالتضمين والاقتباس والنظر والإحالة والمعارضة والمحاكاة والمجاورة والترجيح والمناقضة والمفاخرة والمنافرة والانتحال والانتزاع والإغارة والإلمام والنسخ والسلخ والمسخ والنقل والمناقلة والتلفيق والتلميح والتنزيل والسرقة والانتحال، وان طرح بعض هذه المصطلحات في نطاق التنقيص والتجريح" [1].

وعلى كل فقد اعتمدت القصيدتان معا على التناص مع الاختلاف في المصدر وطريقة الجلب، على أن التناص في القصيدة الثانية كان أكثر غزارة وخصوبة وعمقا من نظيره في القصيدة الأولى.

11) البنية التخييلية:

لا يعد الشعر شعرا إلا إذا حوى قدرا كبيرا من التشابيه والاستعارات والكنايات، وخرق اللغة العادية الطبعية وسبح في عوالم اللغة الشعرية اللامتناهية ، واعتمد على المجاز والمبالغة والخرق لما هو مألوف شائع، ذلك أن الانزياح هو جوهر الشعر وجرثومته وبدونه يفقد شعريته وجماليته، والانزياح كما هو متعارف عليه التعالي على اللغة العادية التي لا تعير اهتماما للحلى الشعرية، والسبيل الى تجاوز هذه اللغة ونشدان درجة أكبر من الشعرية والتخييل هو الاعتماد على أكبر قدر من الحلى الشعرية.

وهكذا فقد راعى الشاعر في القصيدة الأولى الجانب التخييلي وأولاه أهمية قصوى، حيث نوع في توظيف الصور الشعرية معتمدا على الاستعارة والتشبيه والكناية

1-تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب،عباس الجراري،ص 542.

والمجاز المرسل ،لكن الملاحظ أنه لم يبالغ في توظيف الصور الشعرية حرصا منه على أن يصل هجاؤه بطريقة لا يشوبها غموض.

وإذا عرجنا ناحية القصيدة الثانية نجد الشاعر قد أولى اهتماما لا يوازيه اهتمام بالجانب التخييلي وهو ما يتمظهر في تضاعيف القصيدة، حيث جعل الكناية والرمز غايته وهدفه، كما كان الانزياح الدلالي حاضرا في القصيد ، ولم يكثر الشاعر من توظيف المجاز والانزياح حيث عن توظيفه يخضع للسياق ويخدم المقام والغاية.

خاتمة

ينماز الشعر عن غيره من الفنون الأدبية بقدرته الفائقة على العطاء المتدفق الذي لا ينحبس ولا ينضب، ويظل أرضا قابلة للاستكشاف من لدن أي دارس وبأية مقاربة كانت؛ إذ هو دائم التجدد والتوهج والألق، ويتميز الشعر زيادة على ذلك بأنه يمارس الكثير من الغنج على الدارس ويبدي الكثير من المقاومة ضد الراغب في اختراقه وكشف كنهه ، فلا ينصاع لأي كان بل يحتاج إلى دارس يبلي البلاء الحسن ، ويتمكن من أدوات القراءة التي تفتح المغاليق وتضيء الدروب المؤدية إلى القبض على جمالياته المنفلتة المتأبية على المحاصرة، ولا شك أن النص الشعري يحتاج إلى مقارب يعرف من أين تؤكل الكتف، ودارس ذي دراية بالمداخل والمخارج،يعامله بلطف وحيلة وتودد واهتمام بالغ، ويعطيه من وقته الكثير حتى يحظى من أسراره بالقليل، هذه الأسرار التي تتميز بكثرتها المفرطة ولا تناهيها ، ويشهد على ذلك كثرة تعاور الدارسين على نصوص بعينها منذ القديم إلى الآن فيما هي لازالت معطاءة فياضة ،وهو لعمري سر من أسرار الخلود الذي يميز فن الشعر عن غيره.

والذي يميز النصين المدروسين آنفا أنهما يتسمان بقدر عال من الجودة الفنية والكمال النوعي في البناء والنظم والإيقاع والتعبير، وهو الأمر الذي هيأ لهما الخلود الأدبي في صفحات الأدب العربي قديمه وحديثه، فالقصيدة الأولى للمتنبي عمرت قرونا طوالا ولم تبح بكل أسرارها على الرغم من أنها قتلت درسا،بل هي دائمة التجدد والعطاء، أما القصيدة الثانية لأمل دنقل فلا زالت حاضرة بقوة منذ عقود ولا شك أن تعبيرها الدقيق عن الواقع وانتقادها له، إضافة على فنيتها العالية أمران أسهما في جعلها تتبوأ المكانة التي تحتلها في وجدان الناس وصفحات الدارسين.

ولعل ما يمكن ان نقف عليه ونستنتجه من خلال ما سبق درسه وتحليله أن الشعر العربي الحديث لم يقطع صلته بالتراث الشعري القديم، بل ربط معه أواصر مودة خاصة، قامت على استلهام نماذج مضيئة منه وتجارب حية فيه بينها وبين واقع

الشاعر المعاصر قواسم اشتراك كثيرة ، وعليه فإذا كان شعراء الحداثة قد ثاروا على البنية الشكلية القديمة معتبرين إياها مقيدة لانطلاق دفقات الشاعر وتموجاته النفسية وأنساقه الفكرية والشعورية، فإنهم ظلوا متشبثين بكثير من مقومات هاته القصيدة ،ومعجبين بكثير من تجارب الشعراء خاصة أولئك الذين تميزوا بنزعتهم الثورية والرفضية.

وخلاصة القول تظل القصيدتان قابلتين لأن تقلبا من سائر الجهات، و لأن تخضعا لمناهج أخرى قد ترى فيهما ما لم يستطع المنهجان المطبقان في الدراسة رؤيته والقبض عليه والإمساك به، وإذ ننتهي من التحليل الذي لقينا فيه نصبا وتعبا ولذة ونشوة، نأمل أن تكون الدراسة قد استطاعت استكناه غور القصيديتين وملامسة الجانب الفني فيهما والقبض على خيوط الالتقاء بينهما، كما نأمل أن تكون هذه المقاربة بداية لمقاربات تقف على التراث الشعري وتبرز علائم الجمال الخفية فيه.

والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

المصادر والمراجع

أسرار النص:مقاربة بنيوية منفتحة،د محمد الواسطي،أنفو- برانت ، فاس.

الأعمال الكاملة،أمل دنقل ، دار العودة- بيروت.

بنية اللغة الشعرية ،جان كوهن، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ،الطبعة الاولى 1986م، توبقال للنشر.

التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، د جابر قميحة،ط1 ، 1407هـ- 1987م،هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان.

تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب،د عباس الجراري،منشوورات نادي الجراري.

جمالية الألفة:النص ومتقبله في التراث النقدي،شكري المبخوت، بيت الحكمة قرطاج.

دراسات أسلوبية:قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،د.محمد عبد المطلب،الهيئة المصرية للكتاب 1995.

دلائل الإعجاز في علم المعاني،الإمام عبد القاهر الجرجاني،شكله وشرح غامضه وخرج شواهده وقدم له ووضع فهارسه الدكتور ياسين الأيوبي 1422- 2002/،المكتبة العصرية- صيدا.

ديوان ابي الطيب المتنبي، شرح أي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان،ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعب الحفيظ شلبي،دار المعرفة بيروت.

ديوان الشافعي،تقديم ومراجعة الدكتور إحسان عباس،ط1 1996م،دار صادر بيروت.

ديوان المتنبي،ط3 1424ه- 2003م،دار صادر بيروت.

شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق الدكتور محمود مصطفى حلاوي،ط2 ن1997م، دار إحياء التراث العربي.

شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، تح:أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبعة لجنة الترجمة

والتأليف والنشر 1951م.

شرح المعلقات السبع للزوزني، 1418- 1997م،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان.

شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام،من تحرير الأستاذ الأكبر الشيخ محمد الطاهر بنعاشور،نشر وتوزيع دار الكتب الشرقية بتونس.

الشعر العربي المعاصر :قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د عز الدين غسماعيل، دار العودة ،دار الثقافة بيروت ،ط3، 1972م.

العصر العباسي:نماذج شعرية محللة،جورج غريب،دار الثقافة.

علم المعاني: دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، د.بسيوني عبد الفتاح فيود، ط1،1419- 1998م، مؤسسة المختار،دار المعالم الثقافية.

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ابن رشيق،تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،ط4،1972م.

عيار الشعر،محمد أحمد بن طباطبا،شرح وتحقيق عباس عبد الساتر مراجعة نعيم زرزور،ط1، 1982م،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان.

القرآن الكريم برواية ورش.

مجلة الفيصل ،ع 216،جمادى الأولى 1415هـ،أكتوبر- نونبر 1994م.

مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا،الهادي الجطلاوي، ط1، منشورات عيون،الدار البيضاء1992م.

المستطرف من كل فن مستظرف، شهاب الدين الأبشيهي،شرحه ووضع هوامشه الدكتور مفيد قميحة، ط3،1426ه- 2005م،دار الكتب العلمية بيروت لبنان.

مشاهد الشواهد في علم القوافي،أحمد محمد الشيخ،ط1،1396هـ- 1986م،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع.

مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،ابن هشام الأنصاري،تح:محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الكتاب العربي.

مناهج الدراسات الأدبية الحديثة،د.عمر محمد الطالب،ط1، 1988م،دار اليسر للنشر والتوزيع ،الدار البيضاء.

مناهج النقد المعاصر،د.صلاح فضل،إفريقيا الشرق،2002م.

الموازنة بين أبي تمام والبحتري،الآمدي،تح:أحمد صقر،ط4، 1472م،دار المعارف مصر.

الوساطة بين المتنبي وخصومه،علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم،علي محمد البجاوي،دار القلم بيروت،لبنان.



هذا الكتاب

إن تناول النص الشعري بالدراسة والتحليل ومقاربته مقاربة تتغيا الكشف عن مظاهر شعريته وتجليات جماليته مغامرة لا تخلو من خطورة واعتياص،نظرا لما يتميز به النص الشعري من زئبقية وتأب على المقاربة، وصعوبة في القبض على دلالاته الحافة وجمالياته المنفلتة الشبيهة بخيوط الشمس الذهبية ، زد على ذلك ما يتميز به من خصوصية وفرادة في البناء والتخييل والنظم والتعبير ، ولا شك أن السبيل إلى الخروج من هذه المغامرة والمأزق بنتائج ترضي الدارس وتكشف عن جمالية النص يمر أساسا عبر التسلح بالمنهج القادر على استكناه غوره والكشف عن خبايا شعريته ودفين أدبيته انصب الاهتمام في هذه الدراسة التحليلية على مقاربة قصيدتين شعريتين بينهما نقط التقاء وتقاطعات؛ الثانية تتكئ في فكرتها وبنائها ومنطلقها على الأولى ما يجعل أوجه التقارب بينهما واضحة ؛ والقصيدة الأولى هي دالية المتنبي" عيد بأية حال عدت يا عيد" ذات الغاية الهجائية ، والثانية هي قصيدة أمل دنقل الموسومة ب" من مذكرات المتنبي (في مصر)"، التي أخلصها كذلك لهجاء من نوع خاص،

وجاءت الدراسة موسومة ب:"تفكيك النص: مقاربة بنوية أسلوبية منفتحة مقارنة (بين المتنبي وأمل دنقل)". والذي يميز النصين المدروسين أنهما يتسمان بقدر عال من الجودة الفنية والكمال النوعي في البناء والنظم والإيقاع والتعبير، وهو الأمر الذي هيأ لهما الخلود الأدبي في صفحات الأدب العربي قديمه وحديثه، فالقصيدة الأولى للمتنبي عمرت قرونا طوالا ولم تبح بكل أسرارها على الرغم من أنها قتلت درسا بل هي دائمة التجدد والعطاء ، أما القصيدة الثانية لأمل دنقل فلا زالت حاضرة بقوة منذ عقود ولا شك أن تعبيرها الدقيق عن الواقع وانتقادها له إضافة على فنيتها العالية أمران أسهما في جعلها تتبوأ المكانة الرمزية في وجدان الناس وصفحات الدارسين.

Design By Majdalawi
ISBN 995702483-3
9789957024833



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن

Dar Majdalawi Pub.& Dis
Telefax : 5349497 - 5349499
P.O.Box : 1758 Code 11941
Amman - Jordan
www.majdalawibooks.com
E-mail:customer@majdalawibooks.com